Que sais-je ?

Christophe Combarieu

Le Bel Canto

puf

QUE SAIS-JE ?

Le Bel Canto

CHRISTOPHE COMBARIEU
Musicologue

ISBN 2 13 049431 5

Dépôt légal — 1re édition : 1999, juillet

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

De la fin du XVII^e siècle aux premières décennies du XIX^e siècle, l'art du Bel Canto se développera dans le faste de l'époque baroque.

Avec cette idée d'un monde plus beau, d'un monde idéal, le chant des castrats résonne dans tous les théâtres d'Europe où la somptuosité des décors et de la mise en scène est l'écrin qui laisse entrevoir une esthétique de la virtuosité. Tout privilégie alors la beauté du chant, et l'interprète rejoint le compositeur vers toujours plus de démesure...

C'est le temps du théâtre de machines, et les virtuoses descendent du ciel tels des anges asexués dans leurs costumes divins.

Le Bel Canto s'affirmera progressivement à travers les opéras de Monteverdi, Scarlatti, Porpora, Haendel et s'achèvera avec Rossini : le monde idéal qu'il propose se heurte alors au romantisme et à son souci de réalisme sans pouvoir lui résister.

Chapitre I

ÉLÉMENTS DE DÉFINITION ET SOURCES DU BEL CANTO

L'art du Bel Canto, qui se développera au XVIII[e] siècle, principalement en Italie, est un style musical qui s'est appliqué aux formes les plus variées : chant religieux, monodique ou choral, chant populaire, polyphonie profane, air de cour ou air à boire, cantate, oratorio, opéra.

L'expression même de Bel Canto appartient plutôt aux dilettantes qu'aux artistes. Ce terme remonte, soi-disant, à la fin du XVII[e] siècle, mais des chanteurs de renom ou des professeurs qui écrivent sur leur art, comme Tosi (1723) ou Mancini (1774), n'utilisent encore que des termes de *Buon Canto,* qui viennent déjà sous la plume de Herbst, en 1653, et de Caccini, dans ses *Nueve Musiche* en 1614.

Le Bel Canto va donc développer une certaine idée d'un chant nouveau, d'un beau chant, et on en connaît alors les différentes caractéristiques : il est empanaché de vocalises, émaillé d'ornements : trilles et *gruppetti,* auxquels s'ajoutent des enjolivements moins facilement discernables : le mordant, l'appoggiature, les tenues, les sons filés, le port de voix.

La vocalise antique

Les deux éléments les plus significatifs du Bel Canto, le tremblé et le mélisme, en sont aussi les plus

anciens. Si l'on peut citer à ce sujet les vocalises chantées par les Égyptiennes, qui figurent sur les peintures de Beni-Hassan (Moyen-Empire), on doit remarquer que deux mille ans plus tard, au I^er^ siècle de l'ère chrétienne, c'est encore sur la terre d'Égypte que l'on découvre, notées clairement cette fois sur papyrus, des vocalises proférées par des Gnostiques lors de leurs incantations, et qui confirment, dans le principe, le texte attribué à Démétrius (de Phalère ?) et à Nicomaque de Gerasa (II^e^ siècle apr. J.-C.).

Les notations grecques qui nous sont parvenues nous révèlent en revanche un chant presque rigoureusement syllabique. Les groupes de deux notes liées sur une seule voyelle étant d'une extrême rareté, et n'autorisant, jusqu'à présent, aucune hypothèse sur l'emploi du chant orné chez les Grecs anciens. Démétrius et Hérodien signalent cependant la possibilité du mélisme sur les syllabes longues.

C'est encore avec un document grec, mais appartenant à la religion chrétienne et recueilli sur le sol égyptien – comme les papyrus gnostiques – que nous retrouvons le style ornemental : il s'agit de l'hymne chrétien d'Oxyrhinchos, datant du III^e^-IV^e^ siècle de notre ère, dans laquelle nous relevons d'assez nombreux ornements de deux ou trois notes, et, particulièrement, sur le mot « amen » qui reparaît régulièrement aux ponctuations du texte.

Les Pères de l'Église nous fournissent quelques renseignements littéraires sur le chant ecclésiastique. C'est ainsi que nous sommes assurés de l'existence du Jubilus, c'est-à-dire de la vocalise exempte de toute entrave verbale, au moins à partir du IV^e^ siècle, et certainement au cours du V^e^ siècle (saint Augustin et saint Jérôme).

Nous ne savons rien en revanche de la vocalistique des Latins, mais Pline parle des sons vibrants du rossignol, c'est-à-dire de ses trilles, et Festus déclare que *vibrissare*, c'est faire ondoyer *(crispare)* la voix en chantant ; artifice vraisemblablement voisin du trille. Mais quel genre de Bel Canto Néron exploitait-il

pour se faire décerner des couronnes aux concours de chant ? Suétone ne le dit pas.

Quoi qu'il en soit, et en dépit de la rareté des documents explicites, l'on peut avoir la certitude que l'Antiquité possédait un ensemble d'artifices vocaux que Rome allait transmettre à l'Occident par le truchement de l'Église. Mais aussi, par des troupes de *ministri* échappées à l'effondrement des corporations latines au IV^e^ siècle, et porteuses de traditions artistiques, attestées par des instruments et des danses dont nous retrouvons les figurations, à la fois surprenantes et probantes, dans l'iconographie médiévale.

Tiersot a écrit plaisamment : « Charlemagne revient de Rome avec deux chantres, qui en rapportent en France les éléments du Bel Canto. »

La vocalise médiévale

L'ornement n'est pas l'apanage des seules formes artistiques ; les chansons de danses populaires recueillies par les folkloristes comportent fréquemment des broderies, des *gruppetti,* des mordants qui ne sont peut-être que l'imitation de procédés d'école, mais qui paraissent, néanmoins, avoir passé dans les habitudes des artistes régionaux qui les utilisent systématiquement.

Si l'on se souvient que, pendant tout le Moyen-Age – et même plus tard –, il a régné une osmose ininterrompue entre le répertoire liturgique et celui des laïques, on s'étonnera peu de l'analogie des procédés que l'on relève chez l'un et l'autre, et que le témoignage de l'un vaille aussi pour l'autre.

Dès que la notation neumatique permet de fixer sur le parchemin, sinon les sons exacts, du moins le dessin, la ligne ponctuée de la mélodie, on voit apparaître à côté du chant *in directum* des lectures ou des oraisons et des mélodies syllabiques qui supportent les plus simples antiennes, d'abord des cantilènes plus ou moins fleuries d'ornements de quelques notes, puis

les traits et les graduels qui comportent de vraies vocalises, et, enfin, les chants de l'*Alléluia* avec son *jubilus.*

A l'origine, on chantait l'*Alléluia* sur quatre notes, et le *jubilus* suivait. Mais, comme la mémoire du chanteur pouvait défaillir, on eut d'abord l'idée de répartir les quatre syllabes comme autant de points de repère dans le cours de la vocalise. Enfin, à partir du X^e^ siècle au plus tard, le moine prudent, après avoir entonné son *Alléluia,* et vocalisé quelques notes du mélisme, chante les suivantes sur un texte latin de son invention, continue en vocalisant, invente un nouveau verset, vocalise encore, et ainsi, jusqu'à la fin. Tel *Alléluia* est donc soutenu, de loin en loin, par un ou deux vers qui alternent avec la pure vocalise, et il ne faut pas s'en étonner : la vocalise totale contient parfois plusieurs centaines de notes, et s'étend sur plusieurs lignes. Ces *jubila,* où le texte se mêle ainsi à la vocalisation, ont reçu le nom de séquences. Ils ont disparu comme tels, des livres liturgiques officiels, mais certains manuscrits, ceux de Saint-Gall, et surtout ceux qui proviennent de Saint-Martial de Limoges, en contiennent de très nombreux exemples. Ils comportent d'ailleurs des séquentiaires dont les somptueuses vocalises peuvent rivaliser, pour l'étendue, avec les « passages » les plus prestigieux du XVIII^e^ siècle.

Citons, par exemple, un manuscrit latin du XI^e^ siècle qui présente une remarquable série d'*Alléluia,* avec ou sans séquences, dont l'étendue moyenne est de une à quatre lignes, soit cinquante à deux cent cinquante notes environ.

Vincent d'Indy, qui avait été frappé par cette richesse ornementale, écrit dans son *Cours de composition,* qu' « on peut considérer les *jubila* d'*Alléluia* comme le principe de la variation ornée qu'on rencontre fréquemment à la fin d'une phrase mélodique – soit vocale, soit instrumentale –, jusque vers le XVIII^e^ siècle, et notamment chez Jean-Sébastien Bach ».

Mais revenons au Bel Canto grégorien. Il se manifestait, avec une égale abondance, à propos de la litanie antique et fondamentale du Kyrie. Il avait ainsi, comme pour l'*Alléluia,* des recueils – les *Kyriales* – de formules mélismatiques, dont certaines sont entremêlées de textes littéraires, des *tropes.*

La vocalise apparaissait encore en d'autres circonstances. Dans les « traits » et dans les « graduels », elle se développe en

guirlandes sinueuses qui, sans atteindre jamais l'importance *des jubila* et des *kyrie,* joue exactement le rôle qu'on lui découvrira dans les *Airs* de la grande époque, c'est-à-dire que ce sont de véritables ornements qui se déroulent sur tel ou tel mot du texte. Leurs dimensions sont des plus variables : on rencontre par exemple 33 notes sur l' « i » d'un *ipse,* et Gérold donne la notation d'une vocalise de neuf lignes sur le seul mot *populo.* Les mélismes de trente à quarante notes, en moyenne, sont fréquents et leur importance musicale est si grande que certains d'entre eux deviennent les « ténors » sur lesquels s'édifient de nombreux motets. Le ténor *in seculum,* l'un des plus célèbres du siècle de Saint Louis, est une vocalise du graduel *Haec Dies* du jour de Pâques. Le ténor *gaudebit* est un « passage » de 30 notes du verset *Non vos reliquam* de l'octave de l'Ascension, lequel est lui-même précédé d'un *Alléluia* avec *jubilus*, etc.

Ce Bel Canto ne se confine pas dans les pièces luxueuses dont il vient d'être question, mais s'introduit dans les offertoires, les introïts, les respons et, d'une façon générale, dans les antiennes qui sont loin d'appartenir toutes au style strictement syllabique.

Cependant, l'ornementation vocale des antiennes suggère quelques observations : les mélismes y sont souvent plus courts que dans les graduels et les traits. Ce ne sont souvent que deux, trois ou quatre notes qui surgissent sans règle bien définie et sans que nous en découvrions la raison : par exemple, sur *« am »* de *suam,* sur *« mi »* de *misit,* sur *« no »* de *nobis,* etc. La vocalise se réduit donc à une broderie, au petit groupe, et, sous cette forme, le chant liturgique du Moyen Age se rapproche tout à coup, et au fond très naturellement, du chant profane, représenté à partir du XII^e^ siècle par les chansons des troubadours, puis des trouvères.

Si l'on compare d'un côté les pièces neumatiques admirablement calligraphiées, d'un lectionnaire du XII^e^-XIII^e^ siècle, toutes parsemées de ces brefs ornements et, parfois, de courtes vocalises, ou, encore, les exemples multiples de fioritures grégoriennes (par

Dechevrens dans son étude sur le *canto rifiorito* médiéval), et, de l'autre, les transcriptions par Beck, Aubry, et autres spécialistes des chansons de Marcabru (XII^e siècle), de Pierre Cardinal (XIII^e siècle), nous y relevons un procédé identique. C'est cette même tendance à sortir du syllabisme au moyen d'une décoration vocale fréquente, capricieuse et discrète. Ce qui se transmet alors à la mélodie des drames liturgiques, dont les ornements, d'abord réduits dans le sponsus (XII^e siècle), atteignent les dimensions de véritables vocalises dans les œuvres un peu plus récentes : *Le Juif volé*, *Les Trois Marie,* etc. En certains cas, même, et dès le XI^e siècle au moins, les copistes ont déjà adopté la « ligne de conduite » qui va de la syllabe ornée à la syllabe d'appui *(salva... to)* et supporte les neumes d'ornement.

Il faudrait enfin relever la généralisation surprenante du mélisme ornemental dans le répertoire populaire de l'Espagne et, en particulier, de l'Andalousie, où il est difficile de ne pas supposer la trace de l'art arabe. L'air *Ay, trista vida* de la célèbre *Festa d'Esche,* noté par Pedrell, et qui a été fixé dans un manuscrit du XVII^e siècle, est tout à fait caractéristique du style folklorique de ce pays.

Le fait que les chants liturgiques ornés se rencontrent en grand nombre dans les plus anciens manuscrits nous dispense de nous demander s'il existait, au IX^e ou au X^e siècle, une technique vocale appropriée. De fait, à partir d'Isidore de Séville (VII^e siècle), jusqu'à Arnolphe de Saint-Gilles, la plupart des musicographes parlent de la voix de poitrine, de gorge, de tête, énumérant les qualités vocales : suavité, douceur, raucité, etc., et considèrent que le chanteur, ignorant de la science musicale, n'est qu'un jongleur.

Hucbald et Odon mentionnent les traits, graduels et alléluias comme chants où la voix se répand en

mélismes suaves et jubilatoires. On recommande de chanter les « neumes brillants » dans un mouvement approprié, on cite les *tremulae* (tremblements), on décrit le *quilisma* (sorte de *gruppetto*), etc. Au XI^e^ siècle, enfin, le pape Léon IX (1048-1054) était habile, dit-on, à chanter le *qualisma.*

On rencontre aussi d'autres précisions qui témoignent de certains caractères primordiaux et immuables des éléments décoratifs : Jean Cotton (XI^e^ siècle après Guy d'Arezzo) définit la *diastema* comme un ornement ajouté au chant dans les cadences médianes (« Lorsque le chant s'arrête avec grâce »), par opposition à celui qui figurait à la cadence finale. Au XIV^e^ siècle, Johannes de Muris, s'inspirant de Francon (XIII^e^ siècle), place les « fioritures » sur la pénultième, et Jérôme de Moravie (XIII^e^ siècle) situe le *flos armonicus* sur la première, la pénultième ou la dernière note du chant. Or, cette fleur harmonique n'est autre que le trille, d'un battement tantôt lent, tantôt rapide, et qui se fait sur l'intervalle d'un demi-ton ou d'un ton. Walter Oddington parle même quelque part des ornements sans paroles.

De tels renseignements sont extrêmement précieux puisqu'ils traduisent une loi esthétique : l'ornement – broderie, vocalise ou trille – surgit généralement à la cadence ou au voisinage de la cadence. L'assimilation est si profonde que, bientôt, le trille sera qualifié de « cadence » aussi bien que les passages de haute virtuosité vocale ou instrumentale, qui, dans les airs comme les concertos, ont pour fonction de faire briller le soliste.

Le Bel Canto ne trouve donc pas seulement des similitudes dans l'art du Moyen Age : il y plonge ses racines et y recueille ses principes.

L'ornementation de la polyphonie au XIII^e siècle

Le XIII^e siècle fut le siècle de la soudaine et gênante expansion du chant polyphonique. Apparemment, il semble s'opposer au chant orné, la rigueur de la discipline chorale étant incompatible avec la fantaisie presque illimitée du *jubilus,* ou avec les « passages » des graduels aux traits. La « mesure » surgit avec la polyphonie et, à moins de cacophonie, on ne peut s'en affranchir. Cependant, une tendance et, pourrait-on dire, une nécessité aussi absolue que celle de l'ornementation ne pouvaient disparaître devant l'empiétement de la nouvelle technique, et les maîtres du XIII^e siècle, à partir même de Pérotin, trouvent le moyen de concilier le décor et la mesure, assez simplement d'ailleurs : ils divisent et subdivisent en valeurs de plus en plus petites les notes principales du chant et conservent ainsi l'équivalence des durées, en même temps qu'ils observent la loi des consonances entre les parties du motet ou du conduit.

Ce procédé trouvait, au surplus, une indication précise dans la vieille diaphonie, qui prenait le nom de « déchant » et dans laquelle chaque note du *Cantus firmus* était ornée, par une autre voix, de mélismes, assez rudimentaires peut-être, mais astreints aux deux obligations de la durée mesurée et de la consonance. Les polyphonies, à deux ou à trois voix du XIII^e siècle, ne laissent aucun doute sur la persistance du chant orné dans leur trame. Les traditions se conservent à tel point qu'un *Alléluia* se déroule sur une quarantaine de notes, de valeurs diverses, contrepointées par deux autres voix. Un *Hosanna* donne lieu à de grandes vocalises à deux voix concertantes, etc.

Les motets de l'école française suggèrent d'autres observations. La « diminution » ou division de notes ne produit guère que deux ou trois notes par syllabe ornée. Mais ces formules sont extrêmement fréquentes : c'est un style. Le motet *Ave plena graciae* comporte des triolets de croches presque à chaque mesure, et ce n'est pas une exception.

Quant à la vocalise, elle existe aussi, non pas en traits fulgurants, mais en ondulations mélodiques d'une à quatre mesures sur une syllabe, soit au cours d'un motet, soit vers la cadence finale. Car nous retrouvons ici, tantôt plus, tantôt moins évidente l'habitude d'orner le chant au voisinage du dernier accord. Francon, au moment où l'on écrivait ces polyphonies, en faisait une règle, ajoutant que toute pénultième est longue. Tandis qu'un anonyme rappelait que telle note, allongée, était « fleurie ». C'est cet allongement de la pénultième qui se transforme en vocalise dans l'une des voix, tandis que les autres parties préparent les notes principales de l'accord final.

L'ornementation de la polyphonie au XIV^e^ siècle

Lorsqu'on quitte le XIII^e^ siècle, on conserve l'impression qu'il a connu, rassemblé, synthétisé, utilisé tous les éléments primordiaux au Bel Canto. Sans doute le corset de la polyphonie lui inflige-t-il quelque raideur, et souvent une sobriété dont il s'échapperait volontiers. Mais les deux siècles qui suivent vont progressivement le libérer de ces astreintes, en assouplissant l'écriture par l'admission des tierces, et des sixtes harmoniques, par l'enrichissement des accords de cadences internes, par l'emploi toujours plus large de rythmes binaires mêlés au ternaire, et surtout par la

subdivision des valeurs de notes que l'on n'aurait pas atteinte au cours de la période franconienne.

Maintenant, le déchant est devenu un procédé d'écriture fécond, et un traité de 1336 nous soumet maints exemples de *cantus firmus* enjolivés, par une voix supérieure, de mélismes souvent très développés. Tel ténor supporte, pour chacune de ses longues, vingt-sept notes brèves ou leur équivalent en durée. On retrouvera d'ailleurs exactement la même technique dans l'art vocal au début du XVII^e siècle.

D'autre part, la monodie prélevée dans les premières années du XIV^e siècle, sur certains manuscrits, et singulièrement sur celui de Fauvel, présente un style ornemental de plus en plus chargé qui se retrouve dans les polyphonies de cette époque. Si l'on dressait une table d'exemples, choisis chronologiquement depuis le début du XIII^e siècle, jusqu'à Guillaume de Machaut, on verrait que la décoration vocale se complique petit à petit, ainsi que cela se produit pendant le même temps, dans la *lauda* italienne.

Guillaume de Machaut qui domine, avec Philippe de Vitry, la seconde moitié du XIV^e siècle, use dans ses polyphonies de toutes les fioritures habituelles, mais aussi de souples vocalises à n'importe laquelle des deux, trois ou quatre voix, de ses « Ballades, Motets, et Rondos », soit sur le premier mot (*Felix,* Motet 23), soit en cours de route, soit à la cadence finale (Motet 15, dix notes sur « non*cha*loir »).

Le Kyrie – le Christe surtout – de sa *Messe,* chanté à quatre voix, dépasse en mélismes ceux des kyriales des XI^e ou XII^e siècles, et les vocalises, comme les simples ornements, apparaissent dans les autres sections, en de multiples occasions, souvent aux cadences internes.

Néanmoins, Guillaume de Machaut, Philippe de Vitry et leurs successeurs en France demeurent toujours assez pondérés dans leur ornementation, ce qui constituera une caractéristique de l'école française.

En revanche, leurs contemporains italiens, Franciscus Laudino, Ciconia, Nicolas de Pérouse, Jacques de Bologne et bien d'autres, usaient beaucoup plus largement de la vocalise. Très souvent, leurs polyphonies profanes à deux voix ne sont que quelques syllabes ou des tronçons de phrase.

Noyés dans des mélismes et rappelant, par la forme, les séquences des vieux manuscrits.

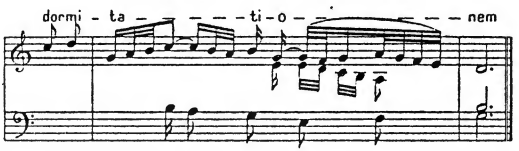
La polyphonie au XV^e siècle

Les maîtres du XV^e siècle, s'ils ne font, en général, qu'amplifier les découvertes de leurs prédécesseurs, marquent une tendance plus accentuée à l'ornementation. La plupart d'entre eux, à l'instar de Guillaume Dufay, ont en effet séjourné en Italie. Pour n'en citer qu'un, le théoricien Tinctoris, qui décrit le contrepoint « diminué » et fleuri (à plusieurs notes contre une), réside et écrit à Naples en 1475. Les vocalises se multiplient et s'allongent, tentent d'échapper aux exigences du contrepoint, et se répercutent à travers les voix constitutives de l'ensemble. Un facteur les y aide : c'est l'imitation, principe du Canon, du Ricercar, de la Fugue, dont le nom est courant dès le XIV^e siècle (J. de Muris), et qui devient un procédé de construction systématique chez les artistes de la fin du XV^e siècle.

Lorsque Jean Ockeghem introduit un mélisme dans la phrase initiale d'un de ses monuments sonores, le célèbre Deo Gratias, par exemple, nous retrouvons la formule de mesure en mesure, de voix en voix, jusqu'à l'épuisement du sujet. On assiste ainsi à une sorte de mécanisation du décor musical, à laquelle, d'ailleurs, beaucoup tentent de se soustraire. L' « ornementique » de Duffay, d'Isaac, d'Agricola (le compositeur mort en 1506), de Josquin, etc., tout

en subissant la contrainte, plus ou moins étroite de l'imitation, et les tiraillements du contrepoint, affirme cependant, à travers ses syncopes, notes pointées et *gruppetti,* un désir de liberté, d'aisance, et parfois d'élégance qui fait présager la monodie ornée de Florence.

Tous ces compositeurs exploitent aussi avec prédilection la tradition des *kyrie* interminables et volubiles, et manquent rarement de fleurir, l'une au moins des voix, de leur polyphonie, à la cadence finale, selon les règles déjà énoncées :



On découvrira des exemples semblables à toutes les pages des œuvres qui se succèdent depuis Dunstaple jusqu'à Palestrina, Roland de Lassus ou Willaert.

La monodie italienne à partir du XIII^e siècle

Parallèlement au courant polyphonique, qui semblait absorber toute l'activité musicale, le répertoire monodique poussait de nouvelles souches qui devaient contribuer, plus tard, mais puissamment, au développement du Bel Canto.

Vers 1260, naissait à Pérouse, sous l'impulsion de Ranieri Fatani, le mouvement des Flagellants, qui se propagea rapidement, dans toute l'Italie, en même temps que les chants, les *laudi,* dont s'accompagnaient les exhibitions des pénitents. Or, la *lauda* est une forme monodique remarquable dont on peut suivre l'évolution à travers les XIII^e et XIV^e siècles.

La *lauda* primitive (XIII^e siècle) est extrêmement simple, et à peu près syllabique, analogue à l'antienne rudimentaire. Mais, petit à petit, elle se complique d'ornements, qui interviennent un peu partout, et essentiellement dans la section finale de la mélodie. Celle-ci devient donc la préfiguration de l'*aria* du XVII^e siècle. Et, si nous considérons la multiplicité, la continuité et la souplesse des mélismes qui agrémentent telles de ces *laudi,* nous sommes tentés d'y découvrir comme une marque de génie vocal italien mise en évidence, dès le XIV^e siècle par l'art naïf des « ignorants » (comme les qualifie Ancona qui composait ces chants religieux en langue vulgaire).

Mais si la *lauda* s'orienta, d'une part, vers la polyphonie, de l'autre, elle donna naissance à la Représentation sacrée qui comporte des chants monodiques, intercalés entre les dialogues. Dans une Passion de Revello, on chante une *stampita,* et même la chanson très profane de *La Mal maritada.* Dans *Abraham et Agar* (1556 ?), on annonce un Bel Canto. Dans *Abraham et Isaac* (1485 ?), on entend une *lauda* authentique, et on en trouve une autre dans *Sainte Marguerite.* Castiglioni parle de la musique de la Calandra du cardinal Bibbiena, jouée en 1514 à Rome. Alaleone signale aussi le chant à tendance monodique, dans la *Cantata* qui s'exécutait à Rome dans la chapelle pontificale, au cours de la nuit de Noël jusqu'en 1573.

Une autre source de monodie, propice à l'ornementation vocale, est fournie par les fêtes annuelles du *Maggio* (Mai), pendant lesquelles tout un répertoire de canzonettes était égrené par des jeunes filles de 14 à 15 ans.

Outre que le *Maggio* devint, lui aussi, dramatique, et qu'on y découvre alors des ariettes, nous verrons la

place que tient la canzonette dans l'opéra italien, où elle est presque toujours ornée.

Mais il faut signaler également l'invasion progressive de la chanson napolitaine que mentionneront avec insistance les musicographes italiens du début du XVII^e siècle, et noter le rôle très actif que ce centre artistique, traditionnellement célèbre par ses manifestations lyriques, dès, au moins, le siècle de Néron, pouvait jouer dans le développement du chant italien. En même temps, la ville de Parthénope devint un lieu d'échanges, à partir de 1503 surtout, entre les artistes italiens et espagnols.

En 1628, Giustiniani Vincenzo souligne déjà l'importance de la villanelle napolitaine. En 1632, le français Bouchard qui déambule en Italie est frappé par l'animation musicale de Naples. Le chant lui paraît « fantasque et écervelé..., qui tient à la fois de l'air sicilien pour les mouvements légers, et de l'air français pour les soupirs et les tirades mélancoliques ; étant, au reste, l'extravagantissime pour ce qui est des passages... ». En 1640, Pietro della Valle (né en 1586) rappelle ses souvenirs d'enfance et de jeunesse, tous remplis des chansons napolitaines et des airs siciliens.

Enfin, et sans empiéter sur l'histoire de l'opéra, on ne peut passer sous silence que les premiers essais de pastorale surgissent à Florence, avec l'*Orfeo* de Poliziano, en 1474 (peut-être donné en 1483 à Rome). On y chantait déjà un air d'*Orphée*. Lorsque, vingt ans plus tard, le livret fut repris, on y ajouta des chœurs, des danses et « d'autres airs ».

Cela se faisait à l'imitation des représentations sacrées, et la vogue s'en affirmait.

En 1486, une *Cephalée* de Nicolo da Corregio comporte aussi des danses et des chants. En 1506, Nicolas Machiavel fait une rapide mais précise allusion au chant orné dans *La Clizia*

(acte I, scène I). En 1539, on chantait à Florence des intermèdes avec des monodies accompagnées, et, à Venise, en 1574, la musique composée par Cl. Merulo pour une tragédie s'exécutait tantôt en soli, tantôt en groupe. La musique du *Carro,* en 1606, était monodique, etc.

Dans le domaine religieux, on ne saurait trop souligner les simples, mais très beaux mélismes cadentiels d'un drame allemand du XIV^e^ siècle, connu par un manuscrit de 1491 : *Marienklage* (Dialogue entre Marie et Jean) qui comporte aussi de nombreux et brefs ornements au cours de monodies. En 1535, un certain Paulus Rebhun publiait une *Sainte Suzanne* dont le *cantus* présente le même caractère ornemental.

Chapitre II

L'ÉLABORATION DU BEL CANTO EN ITALIE

Le XVI^e siècle fut une époque que l'on considérera longtemps comme le domaine privé de la polyphonie vocale, superposition de plusieurs lignes mélodiques traitées selon les règles du contrepoint, qui prépondérait déjà depuis le XII^e siècle, et qui eut pour apogée les compositions de Palestrina. Cependant, ce même XVI^e siècle sera celui d'une lente transition vers cette recherche de formes nouvelles qui fera naître un style de composition à l'opposé de la polyphonie : la monodie.

La monodie désigne ainsi le chant à une voix seule, avec ou sans accompagnement. Mais, de façon plus large, on qualifie de style monodique, dans les compositions vocales ou instrumentales, cette réaction de la seconde moitié du XVI^e siècle contre la polyphonie : une partie principale, caractérisée par la continuité de la ligne mélodique constitue l'essentiel de l'œuvre, les autres parties tendant de plus en plus à prendre la fonction d'accompagnement.

On verra donc apparaître peu à peu la monodie accompagnée par des voix, par le luth ou la guitare ou la monodie transcrite pour les instruments.

Les théoriciens du XVI^e siècle

Cette transition avait déjà été annoncée et thématisée par les théoriciens du XVI^e siècle, et cela notam-

ment dans leurs travaux sur la musique instrumentale tout d'abord, puis dans ses rapports avec la voix. Ainsi, flûte, cornet et viole, par leurs privilèges de solistes, laissent à leurs interprètes une plus grande liberté, cette dernière influençant, comme nous le verrons, les artistes de ce « nouveau chant ».

L'Art de diminuer sur tous les instruments, publié en 1535 par le flûtiste Sylvestro di Ganasi dal Fontego indique clairement que ces diminutions, qui consistent à transformer les notes écrites en valeur longue dans le texte en un nombre plus grand de notes de moindre durée, mettent en valeur à la fois la voix et l'instrument soliste, et que ce dernier doit imiter la voix humaine.

En 1540, le Polonais Jean de Lublin donne, dans son *Traité* des tableaux d'ornements de *gruppetti* réalisés, de diminutions, de cadences longuement ornées.

En 1552, un élève de Josquinus, ou Josquin Des Prés, Adrien Petit Coclico, s'attache à « l'Élégance et l'ornement » dans le chant, dans son ouvrage *Compendium Musices Descriptum*, publié à Nuremberg.

L'Espagnol Diego Ortiz publie à Rome en 1553 un ouvrage sur les *Glosas Sobre Clausulas (Diminution sur les formules de cadence),* et le Napolitain Luigi Dentice disserte dans ses *Dialogues sur les passages ou ornementations improvisées.* Hermann Finck dans sa *Pratica Musica* (Wittenberg, 1556), propose un « Art de chanter élégamment et suavement » *(Ars suaviter et eleganter cantandi),* et donne plusieurs exemples de *Coloratur* pour quelques formes de clausules (cadences). A Naples, en 1562, Camille Maffei da Solofra enseigne par son traité l'art des vocalises et à Venise en 1584, le Maestro des Concerts de la Segnioria, Girolamo della Casa, Detto da Udeno, montre la manière de diminuer, pour les instruments, des

chansons françaises, des madrigaux, des *canzone*, signés par de grands compositeurs de Josquin à A. Gabrielli. La liste de ces ouvrages destinés à faire prévaloir la monodie, et, avec elle l'ornement, la vocalise, la variation, la diminution, qui sont tous à la fois les essences du Bel Canto, serait longue, mais elle met l'accent sur cette intime communion entre instruments et voix, sur ce rapprochement constant opéré par la monodie, et pour les besoins de cette nouvelle forme musicale, de cette nouvelle approche de composition, tout au long de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

Il s'agit donc d'un véritable enseignement de la vocalise, thématisée par ces auteurs dont nous nous sommes permis une brève énumération. Leurs œuvres, riches d'exemples et de méthodes, serviront à définir l'apprentissage de différents éléments d'ornementation qui seront donc les racines et la substance du Bel Canto.

Ainsi, le recueil de *Passagi* pour instruments et pour la voix humaine de Richard Rogniono paru en 1593 où Giovanni Luca Conforto enseigne à chanter et à écrire sans maître *ogni opera* et *aria passeggiata* se rapprochera de l'œuvre de Bovicelli qui, la même année, s'occupe des diminutions ou passages de la musique vocale de ses maîtres. Ce dernier « varie » ainsi Palestrina, Cyprien de Rore et jusqu'à Victoria.

Zacconi (1555-1623) et Valerio Buona fournissent en 1596 des exemples de passages et de diminutions sur chants donnés et une méthode d'apprentissage de vocalise à ce sujet.

En 1598 enfin, Bassano revient encore sur les *passages e cadentie* pour toutes sortes d'instruments, et pour la voix. Ce principe d'ornementation va bientôt et progressivement s'étoffer, et plusieurs distinctions sont alors à faire :

Le trait, proprement dit, ou encore passage, diminution (gammes, fragments de gammes, arpèges, dessins plus ou moins fantaisistes), le tremolo qui n'est autre chose qu'un tremblement de la voix sur une même note, et qui, prolongé, précisé, et « développé » devient le trille, écrit, non plus par une suite de notes répétées (tremolo du XVI^e siècle) mais au moyen de notes réelles du ton ou du demi-ton que comporte de battements le groupe, ou *Gruppo, Grupetto,* etc. On connaît aussi, dès la fin du XVI^e siècle, l'accent et l'exclamation, l'appoggiature (ornement expressif introduisant passagèrement une dissonance et ayant pour effet de renforcer le temps sur lequel il se place) et même le port de voix.

Pourtant, de signes représentatifs écrits de ces ornementations, il n'est souvent nulle trace, et l'on touche ici à l'un des caractères inhérants au Bel Canto : la part faite à une certaine liberté, à une véritable initiative qui est laissée à l'interprète quant à l'ornementation de son chant. Il lui est ainsi laissé toute possibilité de fantaisie que lui permet son habileté... et la confiance que lui porte le compositeur, qui bien souvent, peu rassuré sur le talent de son chanteur, écrit lui-même ses passages *in extenso.*

D'autres, cependant, les laisseront à la disposition des virtuoses et ceux-ci auront alors le loisir de se référer, comme nous l'avons vu, à ces recueils de « passages » et de « cadences » mis au point par les maîtres de chant à leur intention.

La camerata de Florence : Giulio Caccini (1545-1618) et Jacopo Peri (1561-1633)

L'initiative qui est donc laissée aux « vocalistes » d'origine polyphonique va les amener, sous l'influence

des musiciens de la Camerata florentine vers une forme plus élaborée d'interprétation. Le chant, pour Giulio Caccini, doit rejeter les simples effets acoustiques de la polyphonie afin d'exprimer le texte poétique, de susciter des émotions et des sentiments chez l'auditeur. Caccini était romain (II Romano) et lorsqu'il publie en 1601 ses *Nueve Musiche* à l'âge de 56 ans, il avait déjà derrière lui une longue carrière de chanteur. Il avait débuté à Florence dès 1564 et avait ensuite continué à Rome. Il est cité a Mantoue en 1565 comme chanteur de renom. Plus tard, il fut applaudi à Paris en 1604, aux côtés de ses filles Francesca et Settirnia.

A ce propos, on ne doit pas oublier de mentionner qu'à partir de 1581, la cour de France s'enthousiasmait des vocalises de certains fragments du Ballet de la Reine – le Dialogue de Téthys et Glaucus, par exemple – où la conception italienne, il est vrai, dominait. Catherine de Médicis – comme plus tard Marie –, venue de Florence, favorisait ces manifestations et cette esthétique.

Caccini avait pris connaissance des essais monodiques de Galilei et des théories humanistes de la Camerata de Bardi, dont il était d'ailleurs le chanteur et le compositeur le plus autorisé. Il avait également été fortement influencé par cette vogue mélodique qui amenait les soprani à varier leurs parties dans les madrigaux polyphoniques et les théoriciens comme G. Della Casa à « diminuer » la partie supérieure « parce que c'est la plus fréquemment diminuée, et aussi pour cette raison qu'elle se plait à chanter avec le luth » (1584). Bien qu'il fût souvent considéré comme l'inventeur du récitatif à l'antique, ce qui le poussera d'ailleurs parfois à des positions outrancières (comme par exemple celle, d'origine platonicienne, que la musique devait être d'abord « parole » puis rythme et enfin son – préface au *Nueve Musiche* de 1601) il n'a pas manqué d'illustrer ses propres compositions vocales de multiples formes d'ornementation. S'il ne parle que du *Buon Canto,* il est en réalité le grand promoteur, avec Péri du Bel Canto.

C'est sa formation de chanteur qui donna sans doute à Caccini sa grande supériorité sur tous les théoriciens que nous avons mentionnés. Seul un

excellent interprète, doublé d'un bon compositeur pouvait en effet présenter cette conception d'un chant rendu plus varié et plus agréable grâce aux traits vocalisés et grâce à l'ornementation, correspondant aux « colorations réthoriques » de l'éloquence (préface au *Nuove Musiche* de 1614).

L'originalité de sa nouvelle approche est d'avoir sciemment et nettement séparé la technique instrumentale de la technique vocale, et d'avoir donné pour le chant, et seulement pour lui, des règles et modèles de passages, broderies et fioritures, cadences, etc. Il eut bien soin aussi de préciser que les traits devaient être exécutés d'après certains principes et non selon les errements du contrepoint.

C'est un exposé systématique qu'il nous livre alors, qui comprend les sons filés, l'exclamation (note émise forte et qu'on laisse mourir), à laquelle il attache le caractère passionné ; le trille sous ses différentes formes, et qui est un battement de la glotte sur la voyelle « a » ; le *gruppo* associé souvent au trille. Pour lui, les broderies de quelques notes ne sont pas des traits, mais des enjolivements qui accroissent l'expression. Il affirme d'ailleurs de façon explicite que les ornements, dans lesquels il comprend les grands traits d'agileté *(lunghi giri di voce),* ne se justifient que par leur intention expressive. Ce sera l'un des principes de base qu'il formulera : *le sprezzature,* un chant dégagé de la rigueur rythmique des exécutions polyphoniques. Le but est alors de permettre à l'interprète, en ralentissant *(allargando)* ou en pressant *(strigendo)* les tempi, de faire « donner sa valeur à la note en fonction du sens des mots », et de rendre par conséquent le phrasé plus expressif.

Nous trouvons aussi chez Caccini la plupart des termes qui constitueront le vocabulaire de cette nouvelle

idée de *Buon Canto : la cascata* (trait descendant), le *tremolo* (chez lui, très différent du trille), le *trio,* etc.

En affirmant comme nous venons de le voir, que dans le style noble, on peut s'affranchir de la mesure normale, en réduisant ou en accroissant la durée des notes d'après le sens de la phrase, il confirme cette liberté d'intervention laissée au virtuose, « interprète » dans le plein sens du terme. L'accent est alors mis sur la qualité de leur formation et de leur sens artistique.

Les castrats

Les castrats jouèrent un rôle majeur dans le développement du Bel Canto. Par cette idée qu'ils ont d'un chant nouveau, à la hauteur de leurs propres performances, ils apparaissent comme les théoriciens de la scène. Tout à la fois auteur de traité, compositeur ou interprète, ils sont présents sur les plus grandes places d'Europe et vont apparaître bientôt comme les premières vedettes internationales.

Les premières traces que l'on a de l'usage de la castration à des fins musicales, vocales, viennent d'Orient où les prêtres de Cybèle étaient célèbres pour leurs mutilations, leurs chants et leurs danses. Au III^e^ siècle avant Jésus-Christ, à Rome, on retrouve l'utilisation des castrats dans le culte de la Berecenthia et sous l'empereur Auguste ; on parle même d'un certain Brisus, eunuque, chargé de former des chanteurs pour l'interprétation des hymnes sacrés.

Si, au XII^e^ siècle, on trouve également des castrats dans l'Église byzantine, et en Italie, c'est surtout au XVI^e^ siècle que les premiers castrats apparaissent à la cour de Bavière et dans les églises d'Italie. La raison en est alors bien connue : parer au manque qu'avait entraîné l'interdiction faite aux femmes d'interpréter et de se produire dans le chant d'Église. En effet, les lignes

vocales des compositions polyphoniques sacrées qui nécessitent leurs tessitures, étaient confiées alors à des hommes qui imitaient artificiellement le son de la voix féminine (les falsettistes artificiels dits aujourd'hui contre-ténors) ou aux jeunes garçons de maîtrises.

Mais le problème qui se posait était celui de l'impureté souvent grotesque de ces falsettistes et de la puberté de ces jeunes garçons qui entraînait la mue de la voix.

Les premiers castrats qui arrivèrent en Italie, venus d'Espagne apparaîtront alors comme le remède miracle à ces inconvénients, sans que personne ne s'inquiète outre mesure de la barbarie du procédé. Ils rencontrèrent un succès immédiat : Francisco Soto entrera à la Chapelle pontificale en 1562, Hernan do Bustamante sera vers 1580 au service de la Cour de Ferrare.

Ils auront d'ailleurs différents noms : Guidobaldi Bonetti et Gregorio Lazzarini seront qualifiés d'*eunuco*, mais les castrats seront également appelés *eunuchi*, ou *evirati*. Plus tard, le *primo uomo* désigne le castrat qui tient le premier rôle d'un opéra, aussi connu sous le nom de *musico*.

La castration, quand elle avait lieu avant la mue, avait pour résultat de stopper la croissance du larynx, ce qui empêchait le jeune garçon d'acquérir les caractères d'une voix adulte, virile, qui résulte chez l'homme de l'abaissement des notes d'un octave. C'est à cette fin que l'on procédait donc à cette opération : ligature du déférent testiculaire, et même ablation dans certains cas.

En revanche, la cage thoracique et les poumons croissent normalement, de telle sorte que le souffle, agissant sur des muscles et des canaux réduits, permet une prolongation extraordinaire du son, qui conserve un éclat, une pureté et aussi une puissance supérieurs à ceux des meilleurs *soprani* féminins : c'est cette puissance, et cette fluidité dans l'aigu du chant de celui que l'on comparera bientôt, par son caractère asexué, à un ange.

Une telle opération privait son sujet de la faculté de procréer, puisque les testicules, atrophiées, ne sécrétaient plus de spermatozoïdes. Le castrat pouvait cependant maintenir des rapports sexuels puisque le liquide séminal naît de la prostate,

et devenait ainsi très convoité des femmes, ces dernières évitant alors de tomber enceintes. En France, en revanche, si les castrats, qui arrivèrent au XVII^e siècle, furent appréciés pour leur voix, ils furent ridiculisés pour leur infériorité virile, et Tallement de rappeler que l'un d'eux, le Français Bertod, fut qualifié d' « incommodé » par Mme de Longueville vers 1640. Ils ne bénéficièrent en fait jamais de la vogue incroyable qu'ils suscitaient dans les autres pays d'Europe (en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en Espagne).

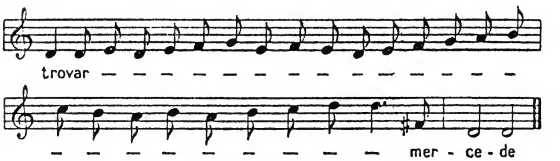
La « préparation » de ces chanteurs était, en Italie, et particulièrement à Naples, une véritable industrie. Les parents et les professeurs, qui voyaient, dans le talent probable du jeune garçon bien doué pour le chant, de gros profits financiers, n'hésitaient pas à procéder à sa castration, en dépit de toutes les défenses officielles. Si bien qu'on vit pulluler pendant deux cents ans ces artistes « anormaux », dont certains parvinrent à des fortunes considérables.

Il y avait cependant, de temps en temps, de timides protestations contre cette coutume. Ainsi, en 1630, Gracioso Huberti, rappelant dans son *Contrasto Musico* des textes d'Aristote, de Justinien et autres Anciens, admet qu'on est en droit d'opérer des infirmes de naissance, mais blâme, dans les autres cas, l'avarice de parents et de maîtres indignes qui dévirilisent des enfants encore inconscients.

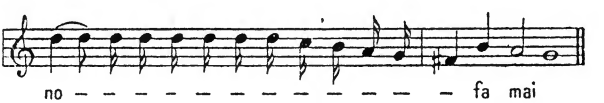
Œuvres et compositeurs au début du XVII^e siècle

Aux environs du début du XVII^e siècle, nous voyons surgir une profusion de genres divers qui présente, en matière de composition, ce double caractère de tendre vers la monodie et de l'orner plus ou moins somptueusement. On a déjà cité plusieurs œuvres de Caccini et de Peri, mais de ce dernier, relevons un « passage » formant cadence finale, extrait de l'air : *Lasso*

ch'o i ardi des varie musiche (Florence, 1619), qui nous paraît illustrer ce propos :



Caccini, plus prolixe, n'hésite pas, dans un cas analogue, à faire précéder sa cadence de 53 notes. On observe aussi chez lui l'usage de notes répétées, sans doute tremblées ou vibrées (tremolo ?) plutôt que trillées, que Monteverdi prendra aussi la peine d'écrire. L'exemple suivant est tiré du *Fuggilotio musicale* (Venise, 1613) :



Antérieurement à ces compositions, Malvezzi (1547-1597), publiait en 1591 ses *Intermedii e concerti,* dont une piece chantée seule par Vittoria Archilei comporte une vocalise écrite de deux lignes, précédant immédiatement une cadence avec un passage de deux mesures *(Dalle piu alte sfere).*

La *pazzia senile* de 1598 et l'opéra *Prudenza Juvenile* de 1607 du compositeur Adriano Banchieri di Bologna (1565 ou 1567-1634) contiennent un certain nombre de monodies (au *canto*) avec de courts ornements qui ne dépassent cependant guère huit ou dix notes.

Les cadences finales présentent parfois un mélisme de quelques croches. Il publie en 1610 sa *cartella*

musicale dans laquelle il traite *della Gorga, fioretti e accenti* et propose, sur des textes liturgiques latins, cent « passages » qui pulvérisent chacune des trois ou quatre notes du plain-chant.

L'œuvre de Severi, *Salmi passeggiati* (psaume orné de passages, publié à Rome en 1615) définit l'expression de « faux-bourdon » comme le déchant mélismatique qui se déroule au-dessus des notes longues du plain-chant, chacun des couplets étant chanté par une voix différente : ténor, alto, basse, canto. Severi écrit alors chaque reprise de nouvelles variations sur le chant donné, conjugué ça et là par des effets d'écho (forte-piano). Certaines cadences sont précédées de longues vocalises (72 à 75 notes) qui comportent des trilles. Sur ce modèle, Severi composera sur le *Miserere* de Dentice, des déchants exagérément surchargés de mélismes, surtout pour le canto (soprano) avec un quatuor final où tout un trait de triples croches passe d'une voix à l'autre avant la cadence.

Severi ne fut pas le seul à introduire les formes du Bel Canto dans les œuvres religieuses. En 1612 ainsi, Kapsberger publiait à Rome un *Libro primo di mottetti passeggiati a una voce* et un autre livre d'*Arie passaggiate a una voce* ; le castrat Giovanni Luca Conforti avait fait éditer en 1607, à Venise des *Passaggi sopra tutti li salmi* ; il faudrait encore citer les *Falsi bordoni* de Viadana (1612), les motets de Nanini (1608), de Constantini (1616) de L. Rossi (1617), les remarquables *Arie devote* d'Ottaviano Durante (1608), les *Sacri Concentus* d'Anerio (1613) et de Paci (1618) ; les cantates de Pogliaschi (1618) ; les diminutions sur les alléluias et les hymnes de *Affetti spirituali* de Bonini (Venise, 1615), ses chansons *A una voce sola* (1607-1609) ; les *Seste musiche* de Seracini (1624), qui écrit des airs dans le style français, émaillés d'ornements.

Modiana publiait également à Venise en 1623 ses *Sacri concerti a voce sola* et treize ans plus tard, Donati faisait paraître son second livre de *Mottetti a voce sola.*

Ces quelques exemples que l'on pourrait aisément multiplier démontre explicitement cette véritable floraison du Bel Canto, cette importante vogue du chant monodique orné, amorcée au XVI^e^ siècle et qui va s'amplifier tout au long du XVII^e^ siècle.

Les représentations sacrées, les oratorios qui réunissaient les caractères religieux et dramatiques, en langue vulgaire, sont d'autres foyers de mélodies accompagnées dont on relève la trace ou le modèle dans les œuvres du milieu du XVI^e^ siècle, mais qui se manifestent nettement dans des compositions comme l'*Anima e corpo,* encore très sobre, le dialogue de la *Samaritana,* du *respondi Abrama* ou, du Fils prodigue d'Anerio (1567-1621) où l'on découvre, malgré la simplicité du style quelques mélismes et cadences ornées. Et, surtout, dans le *Sant Alessio* (Saint Alexis) de Stefano Landi, beaucoup plus récent il est vrai (1632 d'après Bouchard) mais très caractéristique. Non seulement l'on y voit des formes essentiellement monodiques, l'ariette, le récitatif, la canzona avec dessus prédominant, mais les voix, la basse en particulier, y sont exploitées dans toute leur étendue, et les mélodies sont ornées avec autant d'à propos que de mesure. Le fragment le plus remarquable à cet égard est peut-être (acte III, scène V) le long et austère récit syllabique de *La Religion,* qui se termine de façon imprévue et magnifique par une ample vocalise de 48 notes sur canto avec trilles antépénultième. On n'oubliera pas que le compositeur était castrat de la chapelle pontificale et que les rôles de femmes étaient assumés à l'époque par de jeunes pages ou de « jeunes chastrées *di capella* ».

Chapitre III

LE CLASSICISME DU BEL CANTO

En Italie

Claudio Monteverdi (1567-1643). — C'est d'abord proche des conceptions de l'opéra florentin que nous apparaît Monteverdi. Dans son *Orfeo* composé à Mantoue en 1607, il est même souvent dans le domaine vocal plus rigoureux que Péri, Caccini (dans leurs versions d'*Euridice*) ou Marco da Gagliano, autre compositeur de l'école florentine. Il n'use que de quelques mélismes simples, et de quelques vocalises.

L'idée de la Camerata et de Monteverdi est alors celle que le « discours » ou poésie doit prévaloir sur la musique. Il doit être le maître, et non l'esclave de cette dernière. C'est encore cette idée platonicienne de la supériorité du mot sur le son. On ne trouve ainsi quasiment pas dans *Orfeo,* sinon à des moments bien déterminés, bien particuliers de l'action, cette pratique consistant à souligner par des mélismes et des imitations des phrases, des mots « auliques » ou des vocables descriptifs.

Cependant, l'air pathétique d'Orphée au troisième acte présente de façon plus marquée vocalises, traits, et notes répétées. Car si Monteverdi, lorsqu'il composa son *Orfeo* avait dans le domaine vocal des conceptions en accord avec celles des auteurs que nous venons de citer, cela ne signifie pas qu'il consi-

dérerait le chant orné comme étranger à sa propre poétique.

Il n'est pas question ici de rejet pur et simple. Mais, si Monteverdi, dans son *Orfeo* choisit à certains moments de recourir à la colorature plutôt qu'au chant strictement syllabique (une note par syllabe) ou chant *spianato,* c'est dans un but bien précis. Par exemple, quand le protagoniste demande à Charon de le laisser accéder au royaume des Enfers, il chante l'invocation *possente spirto* (esprit puissant). Orphée a recours alors au pouvoir magique de son chant pour appuyer sa demande. L'ornementation n'est donc pas ici une concession faite par le compositeur à la vanité de son interprète. Sont également prescrits à Vénus (soprano) dans *Il ballo delle ingrate* des passages vocalisés sur des phrases ayant un sens particulier (le superbe *Mura, Les Murailles orgueilleuses*).

C'est réellement, avec l'opéra populaire tel qu'il se développera à Venise que l'art de Monteverdi va s'épanouir. L'opéra vénitien naquit en 1637 avec l'*Andromeda* de Francesco Manelli qui fut le premier à inaugurer le théâtre public, le *San Cassian.* C'est sous l'influence de l'opéra romain que Manelli va amorcer cette conception qu'il a d'une nouvelle approche de l'opéra. D'une part, originaire de Tivoli, il a commencé sa carrière à Rome où il assiste aux premiers pas de l'opéra baroque. Son *Andromeda,* de même que la *Maga fulminata (La magicienne foudroyée)* de 1638, *Delia* de 1639, ou encore *Adonis* achevé en 1640, accusent cette influence de l'école romaine sur son œuvre : caractère fastueusement spectaculaire, manières instrumentales et vocales...

D'autre part, il est lui-même chanteur et, de plus, marié à une cantatrice. En ce sens, les relations que Francesco Manelli dut entretenir avec Monteverdi furent certainement très étroites. En 1638 en effet, il devint chantre de la chapelle Marciana dont Monteverdi était directeur depuis 1613, et, peu de temps plus tard, sa femme Maddalena incarna Minerve dans une reprise du *Retour d'Ulysse* à Bologne. Le fait est en tout

cas que les opéras composés par Monteverdi après 1640 *(Le Retour d'Ulysse* et *Le Couronnement de Poppée)* relèvent de l'opéra baroque d'école vénitienne.

On en aperçoit explicitement le reflet dans son dernier opéra, *Le Couronnement de Poppée* composé en 1642 : dès le prologue, abondent de nombreuses vocalises strictement ornementales, qui dépassent de très loin les schémas de l'opéra florentin. A l'instar de l'école romaine, on dénote de façon particulière une certaine lassitude vis-à-vis du style récitatif.

Le Retour d'Ulysse, composé en 1641 en est un bon exemple. Monteverdi y développe de nombreux artifices pour briser la ligne récitative : une tendance au *pezzo chiuso* mélodique (littéralement « morceau fermé » ou « clos », air ou ensemble possédant sa structure propre menant à une conclusion et nettement séparée des morceaux précédents ou suivants) particulièrement dans les duos ; un caractère *arioso* qui vient s'insérer dans certains passages de l'ancienne approche (celle du « parler en chantant ») allégé par quelques mélismes comme au cours du lamento de Pénélope : *di misera regina* (d'une Reine malheureuse), sur les mots *torna tranquillo il mare* (la mer redevient calme) ; un fréquent recours, ailleurs, au chant vocalisé et orné.

Un autre élément significatif de cette évolution reste à être mentionné à ce sujet : dans *Orfeo,* Monteverdi applique avec cohérence le principe qu'il énoncera dix ans plus tard dans sa correspondance avec Striggio : principe selon lequel le chant des divinités est de style orné. Ainsi, dans le final de l'opéra, lorsque Orphée monte au ciel avec Apollon, le chant des deux personnages, en tant que Dieu, est *di garbo* (de façon ornementée). Le compositeur recourt ainsi volontiers au chant mélismatique pour les rôles de Minerve (soprano), Junon (soprano), Neptune (basse). Mais, dans *Le Retour d'Ulysse*, les hommes eux aussi chantent souvent *di garbo,* et l'on voit disparaître sinon s'estomper la distinction établie en 1616-1617. Le passage vocalisé, et les fioritures acquièrent alors une dimension expressive.

Le Couronnement de Poppée va amplifier cette évolution selon des schémas plus complexes et plus approfondis. Le mélisme devient en effet ici partie intégrante de l'idée musicale. Les théories platoniciennes de la primauté de verbe sur la musique sont écartées au profit de formes de coloratures, singulièrement expressives. La mélancolie qui se dégage de l'air *apri il balcone, Poppea* d'Ottone (contraltiste) vient ainsi en grande partie de la colorature, tout comme la sensualité des duos d'amour entre Néron (sopraniste) et Poppée (soprano). La distinction entre le « chanter en parlant » ou « chant *di garbo* » et le « parler en chantant » n'a plus de raison d'être justifiée par une opposition Dieu-homme. La mélodie ailée d'Arnalta, qui se livre, dans le développement mélodique, à de lentes vocalises, a ce chant ornementé réservé aux divinités, Monteverdi le met à présent sur les lèvres d'une femme de bas rang comme si, lui aussi, avait voulu faire monter les personnages des gradins à la scène.

Le chant orné a désormais une fonction qui n'est plus seulement d'être lié aux « couleurs réthoriques de l'éloquence » de Caccini, ou de mettre l'accent sur le sens de termes « auliques », lyriques ou descriptifs, ou de distinguer les divinités du commun des mortels. Les ornements et les passages concourent en effet à présent à la caractérisation des personnages.

Pier Francesco Cavalli (1602-1676) et Pietro Antonio Cesti (1623-1669). — L'art de Monteverdi s'était donc épanoui à Venise dans les théâtres qui, d'abord privés et gratuits, étaient devenus publics et payants. Ce fut, comme nous l'avons vu, l'*Andromeda* de Francesco Manelli, qui, en 1637, inaugura le premier théâtre public : le San Cassian, qui devait rester célèbre pour le faste de sa mise en scène. Les représentations étaient

bien souvent spectaculaires, particulièrement lors des apparitions divines. Neptune arrivait en scène dans un char en forme de coquillage, tiré par quatre chevaux et Junon faisait son entrée sur un autre char auquel étaient attelés six paons. Mercure, drapé d'un manteau bleu arrivait en volant dans les airs. Le luxe des costumes également renforçait ce caractère fantastique et irréel : l'habit d'Andromède était couleur de feu, un manteau d'or et un manteau semé d'étoiles revêtaient Vénus et Jupiter. Les effets de machineries furent eux aussi démesurés : vues marines, monstres contre lesquels luttait Persée, tempêtes en mer et mouvements de bateaux, combats de chars de guerre et d'armées, et bestiaire impressionnant (aigles, éléphants...) étaient mis en scène habilement.

Tout cela influera bien évidemment sur les conceptions de l'opéra et de ses structures. La multitude des actions et des changements de tableaux allaient en effet à l'encontre de l'unité de temps et de lieu. L'opéra populaire était né, libéré des formes que tel ou tel considérait archaïques. Quasiment tous les milieux sociaux pouvaient s'y rendre : le théâtre et l'opéra étaient ainsi accessibles à toutes les bourses.

Les castrats eux aussi surent prendre place et s'imposer dans cette nouvelle forme de théâtre naissante. Leur succès fut d'ailleurs immédiat. Au milieu des chanteurs d'*Andromeda,* une seule cantatrice, Maddalena Manelli. Junon, Astrée et Vénus étaient ainsi interprétées par trois castrats (Francesco Angelli, Girolamo Medici, et Guidantonio Boretti). Parmi les autres rôles, on peut encore mentionner le castrat Francesco Anteguardi, qui interprétait l'œuvre du compositeur aux côtés d'Annibale Grasselli (ténor) et Giovanni Bisucci (basse) qui personnifiaient respectivement les rôles de Persée et Mercure, et de Jupiter et Protée.

Venant pour la plupart, des États pontificaux, les castrats commencent avec Venise cet élan qui fera d'eux de véritables vedettes internationales.

Cavalli. — Disciple de Monteverdi, Cavalli (*alias* Caletti-Bruni) fut souvent considéré comme le « metteur au point » de l'opéra moderne. Il est celui qui, sans doute, incarne le mieux les vingt premières années de l'opéra vénitien.

Auteur de très nombreuses partitions (environ 40 opéras), il débute en 1639 avec *Le nozze di Teti e di Peleo.* Comme nous l'avons déjà mentionné à propos de Caccini, presque tous les compositeurs d'opéras de l'époque étaient eux-mêmes chanteurs ou en avaient reçu la formation. Cavalli ne fait pas exception à la règle et interprète des rôles de ténor, d'abord à la cathédrale de Créma, ensuite à la chapelle Marciana de Venise. Quant à sa conception de la « vocalité », elle sera d'abord proche des positions de l'école romaine, mais l'influence qu'aura sur lui Monteverdi viendra les atténuer. C'est en ce sens que, poursuivant l'idée de ce dernier, Cavalli renforce la position des castrats à l'opéra. Le principe est alors celui que les grands personnages historiques et mythologiques doivent, s'ils incarnent des rôles d'amants, être interprétés par des castrats (Jason et Pompée sont ainsi des contraltistes). Le compositeur exige alors de ses interprètes une très grande virtuosité et de vifs talents d'expression.

Son écriture devient, du point de vue de cette virtuosité, très sommaire et il négligera même souvent les ébauches des mélismes, s'en remettant très généralement au talent de ses interprètes pour l'ornementation de leur chant. Il en découle cet apport marquant qu'aura l'œuvre de Cavalli, et qui sera celui d'augmenter les airs aux dépens du récitatif. Cette évolution se fera cependant lentement. Son écriture vocale, fondamentalement syllabique ne laisse apparaître que çà et là et de façon extrêmement brève des mélismes et des traits qui soulignent

alors évidemment des expressions « auliques » ou des phrases qui réclament un chant de tournure imitative (*Auree trecce inanellate* du duo de l'*Ormindo* ou *Zeffiretti placidi* de *Artemisia,* par ex.). Ce ne sera que dans ses dernières œuvres que l'accent sera mis de façon plus marquée sur l'importance donnée aux airs : airs du rire *(arias di risata)* comme par exemple *Affi, mi fate ridere* (« Allons donc, vous me faîtes rire ») du page dans *Xerxes* et *Io intendo siô che fu* (« je comprends ce qui s'est passé ») de l'entremetteuse Harpalia dans *Pompeo magno* ; des berceuses *(arias di sono)* comme, par exemple, *« Mormorate fiumicelli »* de Prasitea dans *Ercole Amante* ; airs avec instruments concertants, quoique encore extrêmement rares, comme par exemple un air avec deux trompettes : *« Trombe a battaglia »* d'Indumano dans *Artemisia.*

C'est également la forme vocale du duo qui sera thématisée par Cavalli. Sans égaler toutefois les sommets qui avaient été atteints par Monteverdi, notamment avec les scènes entre Néron et Popée dans *Le Couronnement de Popée*, Cavalli est celui qui codifiera définitivement dans l'opéra du XVII^e^ siècle le duo d'amour (duo entre Méonte et Eumete par exemple, dans un de ses premiers opéras, *La Virtu degli strali d'amore* de 1642), ou des duos qui, sans être de véritables duos d'amour maintiennent un sentiment analogue et qui traitent de la nature *(musici della selva,* Musiciens de la forêt, de Lido et Clori dans l'*Egisto),* ou de charmes féminins *(auree trecce inanellate,* Tresses d'or bouclées d'Erisbe et Merinda dans l'*Ormindo),* etc.

Cavalli élargira également le genre du duo : adieux pathétiques entre amants et époux et, dans l'*Ormindo,* duo d'agonie entre le protagoniste et son amante Erisbe, etc.

On se doit de noter pour finir que si Cavalli fut le digne (?) héritier de Monteverdi et reconnu comme tel en Italie, et que son œuvre dépasse très certainement les phénomènes de mode lancés par les théâtres populaires, et les compositions de circonstance, ses œuvres furent assez mal accueillies, ou même furent ignorées ailleurs. Il eut l'occasion ainsi de faire entendre quelques partitions en France, qui furent médiocrement appréciées. Cependant, elles n'en furent pas moins, comme l'*Orfeo* de Rossi, les véhicules, assez peu efficaces il est vrai, du Bel Canto. Lully, qui avait composé les ballets de deux des opéras de Cavalli *(Serse* et *Ercole Amante),* devait tenir compte plus tard des réactions de l'auditoire.

Cesti. — Si l'on ne peut passer sous silence Alessandro Stradella (1645-1681), dont les oratorios, opéras, cantates à une ou plusieurs voix, airs divers, sont habilement ornementés de vocalises, parfois à deux parties concertantes, c'est avec l'œuvre de Cesti que l'opéra vénitien, dans la continuité de Cavalli, fait un pas décisif vers la glorification de la « vocalité ».

Le nombre des airs augmente, au détriment des récitatifs, et son opéra *Il pomo d'oro* de 1668 contient de nombreux airs avec refrain, montant déjà au *si* bémol 4 et qui présentent des tirades de 50 notes sur une seule syllabe.

Cependant, si Cesti multiplie ainsi fioritures, ornements et traits de vocalises, ses œuvres ne manquent pas de puissants récitatifs comme par exemple le monologue de la protagoniste d'*Argia* : *« Ah ! Perfido selino ».* Les duos d'amour eux aussi sont présents aux côtés de nombreux lamentos (l'air *« Discioglietevi pure »* toujours tiré d'*Argia, « Paride, paride, dove sei »* de Oenone dans *Il pomo d'Oro*).

Sans tomber dans un sentimentalisme trop exacerbé, le style vocal du compositeur reste gracieux comme le mettent en évidence, par exemple les airs sentimentaux des amoureux et des amoureuses : *« Tu credi mio core »* de Celinda dans *La Dori, « Celar d'amore l'arsura »* de Nino dans la *Semirami.*

Deux éléments d'importance restent encore à être mentionnés à propos de Cesti.

D'une part, dans le même esprit que celui de Cavalli, les rôles d'amant sont interprétés par des castrats ; on ne rencontre qu'un seul cas d'amant personnifié par un ténor (Alidoro dans *Orontea*).

D'autre part, c'est avec ce compositeur que les chanteurs italiens acquièrent une dimension internationale et viennent à être demandés par l'étranger comme interprètes d'opéras.

Certes, cela avait déjà commencé au début du XVII[e] siècle alors que ces mêmes chanteurs passaient au service des chapelles, des cours d'Autriche, d'Allemagne et de Pologne.

Mais le faste et le luxe exceptionnel avec lequel, en 1668, à Vienne, à l'occasion du mariage de Leopold I[er], on représenta *Il pomo d'Oro,* marqua la naissance du grand opéra international de cour.

Giovanni Legrenzi (1626-1690). — Alors que les airs avec instruments concertants avaient été encore très rares chez Cavalli (ils n'apparaissent que dans les dernières de ses œuvres), ils se développeront rapidement chez des compositeurs comme les Vénitiens Giovanni Legrenzi ou Antonio Sartorio. La trompette semble être alors l'instrument privilégié. On la trouve déjà présente chez Cavalli, dans la même opposition (le même combat ?) voix-instrument : dans *Artemisia,* nous rencontrons un air avec deux trompettes (l'air *« Trombe a battaglia »*

d'Idumano). L'opéra baroque fait de la trompette un attribut royal et c'est en ce sens que les airs accompagnés par cet instrument sont exclusivement interprétés par des personnages de haut rang. Ainsi, dans *Totila* de Legrenzi, le protagoniste (sopraniste) lance ses guerriers à l'attaque de Rome, sur l'air *Arda Roma* dans lequel les solos de trompette font écho aux fioritures du chant. On retrouve les mêmes principes dans l'air de Belisaire (ténor) : *Coronate di verdi allori* (couronnées de verts lauriers).

Les opéras de Legrenzi présentent également une réflexion nouvelle sur les différents types vocaux impliqués dans l'intrigue. Si dans *Totila,* Clelia, femme du consul Publicolo aurait pu être une « héroïne » de Cavalli, le protagoniste Totila (sopraniste) est un personnage ignoré des compositeurs précédents : le tyran d'origine barbare, violent et impie (*Di voi rido, o numi insani,* Je ris de vous, dieux insensés). Appartient à ce même type de personnage, le protagoniste d'*Odoacre* qui, dans l'air *Moli eccelse che cozzate* (sublimes masses, qui vous heurtez) chante la destruction de Rome.

Dans *Giustino,* il est incarné par Vitalien.

On peut noter enfin une autre innovation chez Legrenzi qui est la scène de folie. Dans *Totila* ainsi, le consul romain Publicolo, contraltiste perd la raison lors de l'irruption des Goths à Rome, à l'annonce de la mort de sa femme Clelia (qui, pour respecter l'inéluctable *lieto fine* – l'heureux dénouement –, ressuscite « quelques scènes plus loin). Il veut alors descendre aux enfers et chante *Aprite i cardini del basso tartaro.* Ce thème de la folie d'un personnage sera bien sûr repris par la suite et se développera en un bel canto conquérant.

Antonio Sartorio (1630-1680). — Comme celui de Legrenzi, l'opéra d'Antonio Sartorio accentue cette tendance baroque au faste et au grandiloquent. Belisaire entre ainsi sur scène campe sur un éléphant, et suivi de 150 figurants en armes. Les intrigues se développent le plus souvent sur fond de combats, de sièges et de destruction. Le climat est épique et fait intervenir des personnages de la Rome antique ou du haut Moyen Age. C'est le début de l'âge d'or de « l'opéra guerrier ».

C'est en ce sens qu'un instrument comme la trompette est apparu comme le mieux adapté à rendre ce climat héroïque. Dans *Adelaïde,* Sartorio met en scène la protagoniste prisonnière de Béranger II, luttant contre les triomphales trompettes, en chantant l'air de virtuosité *Vittrici schiere* (Armées triomphales). D'autres airs semblables peuvent être aussi tirés de *Antonino e Pompejano* du même compositeur. C'est également dans la tradition des duos amoureux que Sartorio persévère. A l'exemple de Legrenzi qui déjà avait hérité de Monteverdi et de Cavalli (comme avec le duo *« Corri vola tra queste braccia »,* entre Anastase et Ariane dans *Giustino*), Sartorio fait de ces formes vocales des « prétextes » à plus de virtuosité et à plus d'élégance. Ces airs de duos, comme par exemple *« Fan con l'armi un'aspra guerre / Nel mio sen sdegno ed amore »* (indignation et amour se livrent en mon sein une rude bataille), d'Adalbert dans *Adelaïde,* représente certainement la forme de virtuosité la plus avancée que l'on puisse trouver à la fois chez Legrenzi et chez Sartorio.

L'imitation descriptive des sentiments de leurs protagonistes et de leurs confidents les amène en effet à des schémas d'écriture assez complexes.

La voix monte et descend alors tantôt par degrés conjoints, tantôt par des intervalles assez importants avec aussi parfois des groupes irréguliers de notes en plus de deux, trois ou quatre doubles-croches par groupe, ou davantage.

Nous pouvons mentionner enfin l'innovation de Sartorio qui écrit dans *Antonino e Pompejano* un type de scène particulier : celui où le héros (Pompejano), enchaîné, dit adieu à son épouse Giulia avant d'être conduit à la mort. Naîtront de là, les airs « avec des chaînes », propres à cette même recherche de plus de virtuosité.

Pietro Andrea Ziani (1615-1684). — Si Legrenzi et Sartorio ont cette conception théâtrale épique, elle est moins accentuée chez un compositeur comme Pietro Andrea Ziani qui, au contraire, dans ses représentations du monde antique, n'hésite pas à insister sur un comique de situation, sur plus de légèreté.

Son écriture vocale est donc axée vers un chant plus varié sous la forme d'airs, d'ariettes, de canzonettes. Ainsi, dans son opéra *Candaule,* nous trouvons l'un des tout premiers exemples d'*aria di toletta* qui est la canzonette que chante une femme tout en se parant (l'air *« Bei fioretti che ridete »,* Belle petite fleur qui riez, d'Alinda, soprano). Le ton peut être évidemment plus grave et Ziani excèle dans les *arias di contrasto interiore* (airs de conflits intérieurs ou « airs du dilemme »). On en trouve un exemple dans la canzonette d'Hannibal *« Son guerrieri Amore e Marte »* (Amour et Mars se font la guerre), ou dans l'air *« Dimmi Marte, che val la vitoria »* (Dis-moi, Mars, ce que vaut la victoire) du sopraniste Selenco dans *Amor guerriero.* La tradition inaugurée par Cavalli des scènes d'apparition de fantômes (et qui sera d'ailleurs poursuivie par Legrenzi et Sartorio – par exemple l'apparition de Vitalien père dans *Giustino*) est reprise par Ziani : le spectre d'Hamilcar (basse) reproche à son fils son inertie. Le ton peut être aussi quelquefois franchement pathétique : c'est l'*aria di tempesta* (l'air de tempête). Isis (soprano)

chante ainsi cette tirade : *« Senza scorta e senza stelle / Sembro nave in mezzo al mar / Il mio pianto è la procella / Scogli sono i miei martiri... »* (Sans escorte et sans étoile / Je suis comme un navire au milieu de la mer / Mes pleurs sont l'orage / Les écueils mes martyrs).

On retrouve enfin chez Ziani la forme vocale du duo comme avec l'air *Si bella bocca, si* (Oui, belle bouche, oui) qu'entonne Candaule (sopraniste) et qui est repris par sa femme Alinda (soprano).

Les lamentos sont également présents parmi lesquels notamment l'adagio de Candaule *« Che ti feci, idolo mio »* (Qu'es-tu devenue, mon idole) accompagné par des violes.

Le style de Pietro Andrea Ziani, comme d'ailleurs celui d'un compositeur tel que Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723), s'oppose en un sens, par son côté gracieux, aux revendications guerrières et conquérantes du style de Legrenzi ou de Sartorio.

Dans la partition du duo amoureux *« Si bella bocca, si »*, Ziani indique lui-même l'esprit dans lequel il doit être interprété : « joyeux, affectueux et bizarre ». Comparée à cette vocalité épique de Legrenzi et Sartorio, l'écriture qui fut celle de Ziani et de Pollarolo, est plus riche en fioritures, légères ou intenses, plus riches de ses mélismes, de cette ornementation qui font l'essence du Bel Canto.

C'est en ce sens que purent se développer les airs de l'opéra vénitien, extrêmement nombreux bien souvent (de 60 à 70 quelquefois). De par cette augmentation, les interprètes et les virtuoses prennent alors le devant de la scène.

Carlo Pallavicino (1630-1688). — Toujours dans cette recherche de plus de virtuosité, Carlo Pallavicino compose *La Gerusalemme liberata (La Jérusalem libérée)* en 1687 (version de Dresde). L'écriture vocale apparaît alors plus complexe, notamment par la longueur de certains traits de vocalises.

Des allegros d'Argante (ténor) et d'Armide (soprano) contiennent des traits vocalisés respectivement de neuf et quatorze mesures. De pareilles prouesses sont également demandées aux autres voix : Goffredo, basse ; Clorinda, soprano ; Tancredi, soprano ; Rinaldo, contraltiste. A la fois par sa mise en scène théâtrale (Bals, tempêtes) et par les types vocaux en présence, *La Gerusalemme liberata* se rapproche de « l'opéra-guerrier » de Legrenzi et de Sartorio. C'est sa nature de magicienne ainsi qui justifie au personnage d'Armide la virtuosité de son écriture vocale (par ex. l'air avec trompette *fiera aletto*) ; c'est cette séduction de l'effet magique du chant que nous retrouvons ici. Le personnage de Clorinda également insistera, par des traits de vocalises sur des mots comme *Guerreggiar* (faire la guerre) ou *lampeggiar* (étinceler).

C'est aussi par le nombre des airs que Pallavicino dans *La Gerusalemme liberata* (qui en compte quelque 60 plus 2 duos), mais aussi dans d'autres de ses compositions, accuse cette esthétisme baroque. On peut citer ainsi l'air d'adieu de Tancredi plein de mélancolie : *« Partiro, ma teco resta / questo core in catenato »* (Je partirai mais reste auprès de toi / Ce cœur enchaîné), où celui du même personnage qui, à la mort de Clorinda chante un air de désespoir : *« Tesifoni d'abisso, volatemi nel cor »* (Érynnies des Abysses, volez-moi dans le cœur). Goffredo également exprime son tempérament belliqueux par un air de vengeance à la fin du premier acte.

Dans une autre œuvre du même compositeur, *Messalina,* on retrouve cette prédilection pour ce genre d'aria mais avec un style souvent plus gracieux : airs de séduction de la protagoniste (soprano) ; airs de jalousie comme *Lasciami gelosia* de l'empereur

Claude (sopraniste), aux accents langoureux ; airs du sommeil, tendres, calmes et pleins d'affection de Tergisto (basse) *(Caro sonno, dolce oblio,* Cher sommeil, doux oubli) qui présentent quelques passages vocalisés assez complexes ; *Aria di Toletta,* interprétés par la soprano devant son miroir (*Dite il vero a queste luci,* Dites la vérité à mes yeux) ; *Aria di dubbio* (Air du doute) de Rosamunda dans *Diocleziano* (*Voglio morte e voglio vita,* Je veux mourir et je veux vivre), etc.

C'est au cours de lamentos également que Pallavicino utilise des passages vocalisés comme celui de Rosamunda (soprano) dans la troisième scène du deuxième acte du *Diocleziano* :

Agostino Steffani (1654-1728). — L'apport que put avoir un compositeur comme Agostino Steffani, si ce n'est celui de cette perpétuelle recherche de virtuosité, fut celui d'avoir exigé de ses interprètes une tessiture toujours plus tendue, d'avoir « allongé » l'étendue de leur voix. Agamemnon (ténor) atteint ainsi dans *Briscide* le *si* 3 (*Dolce maga è la beltà,* Douce magicienne est la beauté). Le contraltiste est amené au *mi* 4. Steffani confie au contralto féminin des rôles qui requièrent le *ré* 4 (Drusilla dans *Servio Tullio* par exemple, Lavinia et Sémiamira dans *Turno*), note jusqu'alors inhabituelle pour ce registre vocal.

Le sopraniste et le soprano féminin, enfin, qui ne dépassent que de façon tout à fait exceptionnelle le *la* 4, montent à cette note de façon plus fréquente.

Les ténors graves et le basses sont aussi amenés à interpréter avec légèreté et habileté les airs « gracieux » et tendres (comme par exemple l'air de Clito – basse – *« Ondeggiando va quest'alma »* dans *Zelo di Leonato*).

Cette exigence du compositeur se manifestera dans les nombreux airs qui foisonnent dans ses œuvres. L'*aria di furore* (Air de fureur) de Polyfème est écrit pour baryton bien que la tessiture en soit fondamentalement celle d'une basse. La colorature de ces airs rapides (allegro) se caractérise donc par ces montées rapides et ces grands sauts vers l'aigu. On peut citer ainsi comme exemple l'*Aria di vendetta* (l'air de vengeance) de Semiamira (contralto) dans la scène neuf de l'acte premier d'*Alarico* ou l'*aria di sdegno* (air d'indignation) du protagoniste dans ce même opéra.

Apparaissent également des airs belliqueux dans lesquels les vocalises s'étendent sur six ou sept mesures (*Tra bellici carmi / Risvegliati al'armi,* au milieu des chants de guerre / réveille ton âme guerrière d'Anfione – sopraniste, dans *Niobe*). Notons pour finir *l'aria di sonno* (Air du sommeil) de Sabina (soprano) dans *Alarico (« Palpitanti sfere belle »)*, et l'*aria di dubbio* (Air du dilemme) de Clito dans *Lo vello di Leonato.* Tous deux présentent de grands élans ascendants où une ligne vocale embrasse toute la portée.

En Espagne

Ce style de chant ornementé dépassa bien évidemment les frontières de l'Italie, et s'étendit au reste de l'occident. L'Espagne, ainsi, pays des vihuelistes et des organistes exploitait déjà depuis un demi-siècle l'art des *diferencias,* c'est-à-dire de la variation. Il faut dire qu'à cette époque, les échanges entre les deux pays, via Naples, étaient constants, et les Italiens s'étaient déjà initiés à la guitare « à l'espagnole » sur

laquelle ils interprétaient passacailles et chaconnes variées.

Frescobaldi écrivait ainsi en 1615 des compositions pour orgue qui n'étaient pas sans rappeler la manière et les procédés de Cabezon.

Les Espagnols quant à eux sont représentés dans leur esthétisme par Cerone qui publie à Naples en 1613 *El Melopeo y Maestro* dans lequel il traduit de nombreux fragments des œuvres de Zacconi (1555-1627). Il rapproche ainsi le *« Cantar de Garganta »* du *« Cantar di gorgia »* : il s'agit en l'espèce de chanter de la gorge, sans l'aide du langage articulé, c'est-à-dire d'interpréter des ornements, des vocalises, des mélismes, des passages. Chanter des *glosas* c'est ainsi faire des variations, des borderies autour des quelques notes d'une cadence ou d'un *passo* quelconque (le *passo* désigne ici un motif, un sujet, un fragment et n'a pas le même sens qu'en italien).

Nous pouvons également relever l'expression *floretes de garganta* qui rattache la terminologie espagnole au latin du Moyen Age *(flos)* et à l'italien.

Cerone précise qu'il n'est pas obligatoire, dans les *glosas* de chanter exactement huit croches ou seize *semicrocheas* (doubles croches) car on peut en faire bien davantage, pourvu qu'elles soient bien placées, et, s'il blâme les vaniteux *glosadores,* qui, dans un chœur, varient tous ensemble au risque de la plus grande confusion, c'est qu'il a entendu, en Italie, de véritables maîtres, et particulièrement à Rome, en 1600, un certain Paulone, qui variaient à merveille. Il donne enfin 156 *passos glasados* (fragments variés) pour ceux qui désirent des passages inédits et des « manières nouvelles ». Chaque exemple de 15 à 20 notes doit être vocalisé successivement sur les cinq voyelles, selon les principes et les avis des *glosadors* romains et napolitains.

En France

En 1636, vingt-trois ans après *El Melopeo,* Mersenne publiait son *Harmonie universelle.* Le livre VI

était réservé à l'art du chant. L'influence du Bel Canto est alors évidente : Mersenne veut accoutumer les voix à « faire des cadences qui consistent aux roulements de la gorge, qui répondent aux tremblements et aux martèlements que l'on fait sur le clavier de l'orgue et de l'espinette, et sur le manche du luth... Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les chants, à raison de ce qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblements sans l'aide de la langue... ». Mersenne définit donc explicitement le tremblement quant à son exécution. Il citera d'ailleurs également le port de voix, et les autres embellissements d'après Caccini, Peri, Donat et Cerone.

L'humaniste Besard (1567-16 ?) ayant séjourné à Rome aux alentours de 1600, avait pu, comme Cérone, y admirer les virtuoses du « Bel Canto ». Il faut rappeler cependant qu'on connaissait déjà en France les roulades et le vocabulaire qui traduisait déjà celui d'outre-monts. Boufflers parlant d'Antoine de Mura, chanteur de Charles IX (donc antérieurement à 1574), rapporte qu'il faisait « rouler tant de passages, redoublez de la gorge, que la gloire au dégoisement des rossignols s'en trouve du tout effacée ».

Quant à Guesdron (1565 ?-1625) il avait pris connaissance de la manière italienne au passage de Caccini à la cour de France, au début du siècle, et certaines voix de ses *Airs de cour polyphoniques* (1608 à 1618) comportent des passages, mais qui sont employés plus parcimonieusement que par des compositeurs comme Severi. Ses récits de ballets (monodiques) sont également discrètement ornés. La tendance française pressentie au XIV^e^ siècle, se refuse en effet, non à l'emploi des vocalises mais à leur excès, et l'art français s'opposera en ce sens à l'art italien.

Contemporain de Mersenne, le violiste Maugars

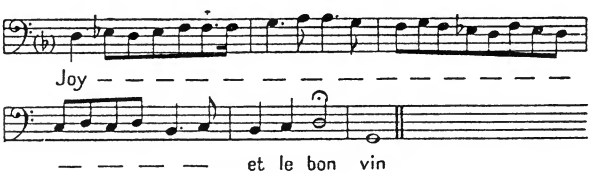
nous renseigne en 1639 sur le chant italien, et sur les castrats, leur science vocale, cet instinct qu'ils ont du théâtre, et commente leurs passages. Il insiste sur le talent et la virtuosité de Leonora Baroni qui « composait le deuxième et le troisième couplets des airs » (c'est-à-dire qu'elle variait la mélodie). Leonora, muse de Milton, vint à Paris en 1644, chanta pour la Reine, mais fut évincée par Atto Melani, castrat, factotum de Mazarin, et organisateur à la cour de France de l'opéra italien.

C'est en 1646, avec l'*Egisto* de Cavalli, monté au Palais Royal, que se situe la jonction entre le « Bel Canto » d'opéra italien, et le goût français. L'année suivante (ou même en 1646 d'après Ademollo), l'on fit venir à Paris Luigi Rossi et une troupe italienne (dont quatre ténors et huit castrats) pour y donner l'*Orfeo* de ce compositeur.

S'il y eut certainement de l'opposition politique et religieuse, il y eut sans doute une opposition esthétique : la musique trépidante, les récitatifs froids et monotones, les mélodies à girandoles, les castrats (parmi lesquels Melani et Marcantonio Aristeo) choquaient les habitudes françaises même si le chant en lui-même était apprécié. Rossi, quant à lui, s'enthousiasmait pour les airs gracieux de compositeurs français comme Boesset de telle sorte que Saint-Évremond pouvait écrire : « Les airs de Boesset, qui charmaient autrefois toute la Cour, furent laissées bientôt pour des chansonnettes ; et il fallut que Luigi, le premier homme de l'univers pour son art, les vint admirer d'Italie, pour nous faire repentir de cet abandonnement... »

Dans sa méthode de chant publiée en 1678, Jean Rousseau précise que le tremblement se fait de préférence sur des cadences et n'est alors qu'un « tour de gorge », un « tremblement de l'air », et en 1679, Bénigne de Bacilly (1625 ?-1690) présente à son tour un *Art de bien chanter* dans lequel il définit certains termes : ce qu'on appelle fredons, roulements, broderie, ne sont en fait que des passages et des diminutions. Le passage est la diminution d'une note longue

en plusieurs notes moindres (une blanche en quatre croches ou huit doubles-croches) qui servent de passage d'un son à l'autre. On rejoint ici l'origine contrapontique de l'ornement, de la fioriture, qui sont des artifices polyphoniques rigoureusement liés aux règles de la consonance (contrepoint fleuri). Bacilly ajoute, de plus, que l'on pourrait qualifier de diminution tout ce qui s'ajoute à la multiplicité des notes simples, marquées sur le papier en caractère de musique : le port de voix et la cadence en première ligne ; ces embellissements lui paraissent indispensables, mais il nous en signale les adversaires qui objectent l'affaiblissement de l'expression de la mélodie sous la surcharge des ornements. Il avait lui-même d'ailleurs composé plusieurs livres d'airs, dont la plupart comportent de courts passages, comme dans les *Récits de basse* de ses *Airs bacchiques* de 1677. L'un d'eux (« Ah ! que l'on est misérable... ») présente exceptionnellement un passage de quatre mesures avant la cadence :



Cambert, avec les *Airs de Pomone* de 1671 accusera l'influence qu'auront les théoriciens que nous venons de citer, sur lui, par la simplicité de ces airs et par une sorte d'interprétation à l'italienne « avec des ports de voix incessants ».

Lully suivra ce courant, notamment dans les structures de ses mélodies et, s'il utilise parfois une certaine forme d'ornementation de ses airs d'opéra, si certains termes particuliers sont « fleuris » comme

« Amour » ou « ciel » par exemple, il le fait à la manière de Boesset, de Bacilly et des autres maîtres français de l'air de cour et des chansons artistiques.

Cette certaine forme de timidité typiquement française continuera avec Campra, et les passages vocalisés de ses *Fêtes vénitiennes* de 1710 et jusqu'à Rameau. En résumé, l'esprit français de l'époque fera écrire à un dilettante que, pour que le chant soit beau, « il ne faut pas qu'il soit trop rempli de cadences », et c'est, jusqu'à la mort de Louis XIV, cette opinion qui se maintiendra.

En Allemagne

Contrairement à cette frilosité qu'avait rencontré en France la grande vocalise, l'Allemagne accueillera cette dernière de façon plus favorable. Un compositeur comme Schütz (1585-1672) avait en effet appris, dès 1628 auprès de Monteverdi, ce goût du méllisme que l'on retrouvera dans la plupart de ses œuvres religieuses, notamment dans ses *Symphonies* sacrées de 1647 et 1650, qui contiennent des mélodies à vocalises sur basse obstinée, d'inspiration italienne. On retrouvera ainsi la même tendance chez H. Albert (1604-1651) qui usera de véritables vocalises soit dans le texte même, soit au voisinage des cadences.

Il faudrait certes citer la majeure partie des compositeurs allemands de musique vocale car presque tous ont été influencés, plus ou moins profondément, par ces maîtres vénitiens ou napolitains.

Mentionnons encore cependant, et à titre d'exemple un compositeur tel que Kittel (mort après 1669) qui compose des airs à une voix et des duos ornés sur des basses italiennes célèbres : le *Ruggiero,* la *Romanesca,* à l'instar de Frescobaldi, Ferrari, etc. Il écrit également des airs de cantates avec de grandes tirades, des notes répétées, des trilles, des vocalises, et des « cascate » (gamme descendante rapide), sur des basses

obstinées, comme pourront le faire Schütz, Monteverdi, ou Carissimi.

Erlebach (1657-1714) enfin, aussi bien dans son important recueil d'Airs (da capo) de 1697, que dans ses nombreuses cantates, sut mettre en valeur tous les aspects des différents ornements et de la vocalise à l'italienne, bien que, quelquefois, de façon assez lourde.

Artistes et virtuoses du XVII^e siècle

C'est à présent aux interprètes de cette nouvelle forme d'art vocal que fut le Bel Canto, que nous allons nous intéresser.

Tosi, et surtout Burney, puis Mancini au XVIII^e siècle, Sutherland, Fantoni, Lemaire, et Lavoix, Benedetto Croce, au XIX^e siècle, et V. Ricci en 1923 ont réuni et cité les noms et les biographies de nombreux chanteurs, castrats et cantatrices qui ont marqué l'histoire du chant. A lui seul, Fantoni en énumérera plusieurs centaines !

Italie. — Ippolita Recupito (Naples, 1577 ; Rome, 1650) avait su acquérir une telle admiration de la part du cardinal de Montalte qu'il ne la « prêtait » que rarement à tel ou tel de ses proches. Elle était contemporaine, et d'ailleurs rivale de Vittoria, de la Cecchina (Francesca Caccini), de Caterina Martinelli et d'Adriana Basile-Baroni que semblait lui préférer Monteverdi.

Ces cantatrices eurent leurs heures de gloire dans les dernières années du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle. Barbara Strozzi, plus jeune, et sans doute vénitienne, était non seulement virtuose, mais aussi « compositrice ».

Le Florentin Cosimo Bottigari (1554-1620) se fixa à la cour du duc de Bavière qu'il initia aux charmes

du « Bel Canto ». Joseph Cenci abusait des fioritures et d'un continuel *trillo tremolante* qui était, sans doute, le vibrato. Palandrotti (basse) chantait, comme la plupart de ceux qui viennent d'être nommés, dans *Daphné et Euridice* de Peri.

On découvre Ranami, dans l'*Aretusa* en 1622 et Francisco Rasi, élève de Caccini, jouira d'une certaine célébrité, ainsi que Lorenzo Sanci, qui était déjà cité vers 1620. Giovanni Luca, sopraniste, fut un grand *cantor di gorge* (pour les *volate e fioriture*) *e di passaggi.* Il est cité, parfois, comme un *falsetto di Roma.*

Il semble cependant, que le plus extraordinaire castrat du XVII[e] siècle ait été Balthasar Ferri (1610-1680), le *Cygne de Pérouse*, qui exécutait des traits d'une durée étonnante, en degrés chromatiques, d'un seul souffle. On le décrivait immobile comme une statue, sans qu'un muscle de son visage ait un réflexe. Bontempi, qui parle longuement de ces virtuoses, cite encore une vingtaine de ses émules ou de ses élèves.

A la fin du XVII[e] siècle, G. F. Grossi (1653-1697) devint célèbre dans le *Scipione Africano* (Scipion l'Africain) de Cavalli, et prit dès lors de nom du rôle qu'il y interprétait : Siface. Il mourrut assassiné.

Les *falsettisti* sont représentés par Ottavio Duranti, Simoncino, Mattias Spagnuolo, dont le nom évoque l'origine ibérique des faussets. Ricci énumère quelques bonnes chanteuses n'ayant pas atteint la célébrité, et, en particulier, les trois sœurs Lulli : Margherita, Julia et Vittoria, dont il ne précise cependant ni l'ascendance ni les dates.

Il existe cependant la très fameuse Giorgina (Angela Voglia) chassée de Rome par le pape, réfugiée chez la reine Catherine, alors citoyenne roumaine, et, à la mort de cette dernière, recueillie par la femme de l'ambassadeur d'Espagne, La Cerda. Ce dernier, dont elle était devenue l'idole, l'emmena avec lui à Naples en 1696. Sa renommée de cantatrice *da camera* et de jolie femme continua à défrayer pendant des années la chronique scandaleuse, même en Espagne, où elle suivit La Cerda dans sa disgrâce.

France. — Quelques noms nous sont parvenus, en dehors de ceux qui figurent dans les partitions du Surintendant, et qui, d'ailleurs, l'ont précédé.

En 1652, la *Gazette de Loret* signale que Mlle de La Barre est en Suède où elle chante chez la reine Christine. Elle en revint sans doute en 1656, et se retrouve en compagnie de Mlle Hilaire qui sait, à ce qu'on a pu dire d'elle, charmer toute une compagnie, de Mlle Sarcamanan (l'aînée), habile aux roulements, des chanteurs Bertod et Legros, et de l' « incomparable » La Vareine, « qui chantait mieux qu'une sirène ». Anna Bergerotti, Mlles Sarcamanan, aînée et cadette, et Mlle Hilaire réapparaissent ensemble à l'opéra, quand celui-ci, créé par Cambert, fonctionne et prospère sous la baguette de Lully en 1672.

Elles sont bientôt dominées par Mathilde Le Rochois (1650-1728) qualifiée de vocaliste, qui fit une belle carrière au théâtre, où l'on lui reconnaissait beaucoup de noblesse. Retirée de la scène, elle fonda une école de chant qui eut, de 1708 à 1726, une certaine influence sur la formation des artistes à cette époque, et fut prolongée par l'École du Mazarin (de l'Opéra) jusqu'en 1784. Mathilde Le Rochois avait, dans *Armide,* comme confidentes deux très belles artistes, Mlle Fanchon Moreau, qui devait triompher dans *Galatée* et la splendide et plantureuse Desmatins, si pénétrée de ses rôles, qu'elle déambulait en costume royal dans son appartement, tandis que le ténor Dumesnil (mort en 1715), le Renaud d'*Armide,* aussi grand buveur que bon chanteur, fut appelé à se faire entendre en Angleterre, mais y perdit la voix.

Thévenard était un excellent baryton, Mlle Maupin s'illustra, si l'on en croit Th. Gautier, autant par ses scandales que par sa belle voix, et Sauveur cite une Dlle La Lande, qui atteignit le *si* 4 en 1704.

La génération suivante eut pour jouer *Armide,* Mlle Antier et compta des artistes dont quelques noms ont été conservés, telle Mlle Pélissier, qui fut à l'Opéra de 1722 à 1747, avec une exclusion d'un an (1734-1735) au cours duquel Londres l'accueillit à bras ouverts, et surtout la célèbre Lemaure (à l'Opéra de 1719 à 1744) que De Brosses place, pour la puissance émotive, bien au-dessus de toutes les vocalistes italiennes. Mais nous sommes ici en pleine période ramiste, et nous y reviendrons par la suite.

Chapitre IV

LE XVIII[e] SIÈCLE ET L'AGE D'OR DU BEL CANTO

Les théoriciens

Si J. B. Domi fait le point sur l'art vocal autour de 1700 avec ses manuscrits mais aussi avec quelques œuvres publiées, ce n'est qu'avec Tosi (1647-1727) que nous pouvons avoir une vue globale de cet esthétisme du XVIII[e] siècle naissant. Professeur et castrat de premier plan, il publie en 1723 ses *Opinioni... sopra il canto figurato,* méthode de chant à l'usage des maîtres et des élèves. L'expression de *canto figurato* (et non « bel canto ») fut opposée par les Italiens, depuis le XVI[e] siècle au moins (voir, par ex. Cinciarino *« Introduttorio... »*, 1555, et même Caza, Tractato..., 1492) au *canto firmo* (plain-chant). Le *canto figurato* est, en effet, écrit avec des figures de notes variées et non avec les signes uniformes du grégorien. Il désigne ainsi, pour finir, le chant profane, le chant mondain, celui de la cantate ou de l'oratorio religieux, et, finalement, le chant d'opéra.

Tosi recense les définitions des divers éléments du chant : *passo, passaggio, strascino* (traîné), etc., mais c'est surtout aux indications d'ordre esthétique qu'il faut à présent s'intéresser.

Tosi a été formé pendant la période classique du Bel Canto, et il déplore une certaine décadence du chant : il s'étonne de

voir des compositeurs écrire des appoggiatures, qui sont les ornements les plus faciles à placer, et qu'il est bien inutile de signaler à un bon chanteur. « Pauvre Italie, écrit-il, les chanteurs d'aujourd'hui sont-ils donc incapables qu'il faille leur montrer du doigt les appoggiatures ? » Il critique également le manque d'originalité et de talent des chanteurs qui s'évertuent à réutiliser les anciennes cadences dont on était déjà excédé et s'insurge contre le fait qu'un chanteur puisse faire arrêter tout un orchestre pour vocaliser ses propres *« caprici »* qu'il a peut-être dérobés à une cantatrice applaudie ! Pour couronner le tout, il précise enfin que certains de ces soi-disant artistes chantent tout simplement faux même si ce dernier fait est assez rare en raison des rappels à l'ordre infaillibles de l'auditoire.

Il approuve en revanche l'air *da capo* (dont on peut attribuer l'instauration à Ferri), qui fait valoir l'artiste. L'air *da capo* développe trois sections. La première, d'après lui, ne reçoit que des ornements simples et peu nombreux, la seconde est déjà plus ornée ; dans la troisième, qui reproduit le texte essentiel de la première, le chanteur prodigue tout ce que sa fantaisie lui suggère ; c'est le morceau de bravoure par excellence. Il précisera même que celui qui ne varie pas entièrement le *da capo* n'est pas *un gran uomo* (un grand castrat). Quant aux cadences dont il a été question plus haut, on peut se permettre un *arbitrio* (une improvisation) à la dernière d'entre elles, mais seulement si la situation l'autorise.

En revanche, Tosi est « saisi de stupeur » quand il constate l'abus des cadences dans les cantates, et même dans les récitatifs. Il s'insurge encore contre ceux qui chantent des airs d'opéra à l'église – comme on y entend des gigues, des menuets et des forlanes – contre l'abus des « canzonettes » et de leurs auteurs.

Assez au courant de la technique française, il reproche aux chanteurs italiens de second ordre de terminer leurs cadences « à la française », c'est-à-dire sans trilles ; en quoi ils errent, car les Français ne suppriment le trille final qu'à la fin des airs pathétiques.

Enfin, il nous signale la vogue de *laria di baule,* cet air favori que les artistes introduisaient arbitraire-

ment dans tous les opéras qu'ils interprétaient, parce qu'il leur valait des applaudissements certains.

Notons pour finir que cet ouvrage de Tosi, du plus grand intérêt pour la connaissance du « Bel Canto » dans le premier quart du XVIII[e] siècle, fut traduit en plusieurs langues.

En 1723 également, l'Espagnol Nassare publiait, à Saragosse, la seconde partie de son vaste traité sur la musique : *Escuela Musica...* où il est question à plusieurs reprises du *canto de organo* – équivalent espagnol du *canto figurato* italien, qui s'adapte à la langue vulgaire et comporte, entre autres particularités, des *glosas,* c'est-à-dire les passages de vélocité insérés dans la ligne mélodique. On les écrit avec des valeurs de notes diminuées (diminution), mais ce mode de chant reste beaucoup plus usité à l'étranger qu'en Espagne. A son tour, comme Cerone et les vieux théoriciens, il donne des formules de cadences ornées, qui sont en général très sobres. Sur ce point, les Espagnols se rapprochent de l'école française.

A peu près à la même époque, en 1722, et sûrement avant 1727, Benedetto Marcello (1686-1739) publie à Venise son ouvrage célèbre intitulé *Il teatro alla moda,* mais il nous faut franchir près de cinquante ans pour atteindre les *Reflessioni pratiche sul Canto figurato,* publié en 1777 par Mancini (1716-1800), ouvrage aux indications précieuses à l'égard de l'enseignement du Bel Canto.

L'auteur reprend naturellement tous les artifices du chant, mais insiste de façon toute particulière sur le trille auquel les anciens maîtres soumettaient dès l'abord (sept ou huit ans pour les futurs castrats) leurs élèves. Ce devait être un don naturel, bien qu'on puisse y suppléer par beaucoup de travail ; mais c'est aussi cet « agrément » qui domine l'interprétation et donne tout son charme à la ligne vocale.

Les cantatrices savaient bien, en effet, qu'une cadence limitée à la seule appoggiature sans trille était comme languissante, imparfaite, alors qu'au contraire, avec un son filé et un trille, elle suffirait à enlever les applaudissements.

Mancini déplore cependant, comme Tosi, le fait que toute la pédagogie du chant soit alors dirigée, en dépit de bien des

réserves, vers le succès facile et certain auprès du public. Car, si la voix doit être agile, les traits perlés, les difficultés vaincues avec une aisance plus ou moins apparente, c'est pour que le public crie : *« da capo ! da capo ! »*

Enfin, Mancini s'intéresse également au théâtre, à la déclamation des acteurs qui doit se maintenir correcte dans le chant, et à leur jeu qui s'inspirera de la bonne comédie. On avait vu, en effet, à Venise, Casali et sa troupe de comédiens jouer avec le plus grand succès l'*Artaxerxès,* dépouillé de toute musique. La danse est, en ce sens, également nécessaire : c'est elle qui habitue l'acteur à s'avancer noblement sur la scène et à s'y maintenir correctement. A ce propos, Mancini signale, comme le faisait Marcello, que beaucoup de chanteurs sont distraits, regardent dans les loges, saluent leurs amis, et font manquer les répliques de leurs partenaires

Alessandro Scarlatti (1660-1725). — Jusqu'à sa mort, Alessandro Scarlatti continuera d'alimenter l'Opéra de Naples. Ses passages sont, en général, très chargés, tourmentés, et d'un développement inattendu. Scarlatti rejoint en effet souvent la vigueur de Steffani, et même parfois la dépasse.

Pour ce faire, il utilise des procédés de composition similaires : grands sauts vers l'aigu dans le chant syllabique comme d'ailleurs dans la vocalise ; gammes rapides et montantes ; mélodie qui prend des allures presque déclamatoire ; tessitures, quelquefois relativement aiguës.

Scarlatti renforce également le rôle de l'orchestration et a recours ainsi plus souvent aux airs avec instruments concertants. S'il donne ainsi, de façon plus fréquente, aux violons des répétitions ou des imitations du chant, c'est surtout aux airs avec trompette qu'il donne son attention et qui sont extrêmement nombreux dans ses différentes compositions.

L'influence qu'eut cependant sur lui la réaction « arcadienne », qui avait débuté à Rome en 1690, et qui prônait, en réaction contre les « extravagances » baroques, un certain retour au classicisme, le

conduira à une thématique reposant sur des éléments buccoliques et pastoraux, et nombre de ses airs accentuent une certaine imitation de la nature.

C'est ainsi que dans *Carlo, Re d'Allemagna* de 1716, la composition de l'*aria di tempesta « sono in mar con ria procella »* (Je suis en mer avec une mauvaise tempête) de Giuditta (soprano) est traitée de façon plus descriptive, plus insistante. Ce sera également le cas dans *Tutto il mal non vien per nuocere* (Tout le mal ne vient pas pour nuire) de 1681 où Doralba (soprano) interprète l'air *« Son discoglio se il ciel Io combatte »* (Je suis le rocher lorsque contre lui le ciel se déchaîne), et précédemment encore dans *L'honesta negli amori* de 1680 avec l'air de Rosamira (contralto) *« Scogli voi ch'indurate / All'urtar d'onde frementi »* (Rochers, vous qui durcissez / Au choc d'ondes frémissantes).

Les airs s'inspirant d'éléments buccoliques sont ainsi également fort nombreux : en ce sens, dans *Gli equivoci nel sembiante* de 1679, on trouve la mélodie pastorale d'Eurillo *« Piu del nascante soi vaghi splendori »* (Splendeurs, plus belles que le soleil naissant).

Scarlatti compose également des mélodies qui traduisent l'imitation du vent comme *« Aure leggere, fermate il volo »* (brises légères, arrêtez votre vol) de Lucilda (soprano) dans *Tutto il mal non vien per nuocere,* et *« Aura, voi che mormorando »* (brises, vous qui en murmurant...) de Lotario (contraltiste) dans *Carlo, Re d'Allemagna* ; et des ruisseaux comme *« Aque limpide que mormorando »* (Eaux limpides, qui en murmurant...) d'Alcidamia (soprano) dans *Clearco in negroponte* de 1686, ou *« un ruscello puro e bello »* (un ruisseau pur et beau) de Climène (soprano) dans *Piro e Demetrio* de 1694.

On trouve également des ariettes, inspirées par des fleurs comme l'air *« Le violette »* tiré de *Piro et Demetrio,* ou *« Il giglio nel prato »* (Le lys dans le pré) de Berardo (ténor) dans *Carlo, Re d'Allemagna.*

Enfin, des mélodies qui imitent le vol du papillon comme *« farfalletta que avvampa le piume »* (petit papillon qui fait flamber tes ailes) d'Olindo (ténor) dans *« Tutto il mal... »* ; le roucoulement de la tourterelle comme *« Tortorella que d'amore »* de Rosaura (soprano) dans *Rosemene* de 1686 ; le chant du rossignol comme *« O sentite quel rossignolo »* d'Avilda (soprano) dans *Le nozze con l'inimico* de 1695 ; ou les brâmes du cerf assoiffé comme *« come in traccia di fiume distante »* (comme en quête d'une lointaine rivière) de la protagoniste (soprano) de *Rasaura,* 1690.

Scarlatti s'attache également à la peinture des sentiments amoureux. L'air ou l'ariette de type amoureux est, en ce sens, très répandu dans ses compositions vocales. Les airs *« se fiorindo è fedele »* et *« non mi tradir mai pu »* dans la *Donna ancora è fedele* sont d'un ton léger et amusé, alors que plus sérieux est l'air *« son tutto duolo »* (je ne suis que douleur) toujours tiré de *La Donna ancora è fedele,* ou *« Vanne crudo e ai dolor mio »* (Va-t-en, cruel, et à ma douleur...) de *Tutto il mal... et « s'ha da penare, povero core »* (il faut s'ouvrir, pauvre cœur) de *Scipione nelle Gallie.*

Extrêmement fréquente dans l'opéra baroque, cette tendance à la description des sentiments amoureux prévaut ainsi, et de façon insistante, chez Scarlatti. Les airs de ce genre se multiplient, et la parole est alors donnée à l'amoureux et au jeu de sa séduction. Par ce dernier, c'est l'éloge de la femme et de sa beauté qui est de mise, par un chant qui alors bien souvent se distingue par son ornementation.

L'Ambitus. — Scarlatti sera moins enclin que Steffani à faire atteindre aux chanteurs des notes très aigües. La limite pour Scarlatti sera en général le *la* 4 pour sopranos et sopranistes, le *mi* 4 pour contraltos et contraltistes, le *la* 3 pour ténors et le *fa* 3 pour basses. Ainsi, le cas de la protagoniste (soprano) de *La Griselda* de 1721 qui monte jusqu'au *si* 4 est exceptionnel. L'époque avait, ceci dit, pour tendance à étendre vers l'aigu l'Ambitus de toutes les voix, résultat d'une évolution caractéristique de l'écriture et des types vocaux.

Dès le XVII[e] siècle en effet, la virtuosité vocale se manifeste par la profusion, la longueur, la vélocité des traits, mais non par l'extension de la voix : celle-ci ne dépasse ainsi presque jamais alors le *sol* 4. Ce sera seulement vers la fin du siècle que Cesti écrivit un *si*

bémol 4 dans l'air de la Gloire du prologue de *Il Pomo d'oro* de 1668, et que Legrenzi écrivit un *si* 4 dans l'air de Déifile dans *Étéocle et Polinia.* Cet aspect du virtuosisme se développera ainsi surtout à partir de 1750 environ, mais on peut observer que dans les dernières années du XVII[e] siècle, les voix de basse sont encore appréciées. On leur confie ainsi des roulades et on utilise leurs notes les plus graves. Déjà, Stefano Landi dans *Saint-Alexis* et plus tard Cesti, dans *Il Pomo d'oro* (air de Pluton), leur imposent l'*ut* 1. Petit à petit, ces basses seront reléguées dans l'opéra-bouffe puis remises à l'honneur par Mozart (*L'Enlèvement au sérail,* un siècle plus tard).

Scarlatti haussera néanmoins, à l'exemple de Steffani, les tessitures de ses interprètes. Sopranos et sopranistes peuvent ainsi atteindre le *sol* 4 et le *la* 4 par de longs passages vocalisés et par une écriture comprenant souvent plus de virtuosité que celle de Pallavicino ou Steffani, comme les compositions qu'il confie par exemple au contraltiste Alfo dans *Amazzone corsara,* au contraltiste Muzio dans *Scipione nelle Gallie,* ou au contraltiste Adalgiso dans *Carlo, Re d'Allemagna.* Ce procédé s'applique également au contralto féminin dès la composition de *L'Honestà negli amori* en 1680, avec Rosmira. Il confie ainsi des rôles « sérieux » qui requièrent une virtuosité inhabituelle pour ce type vocal à Cunegonda dans *La Principessa fedele.*

Scarlatti emploie également le ténor de façon particulière, et lui confie des tessitures assez tendues. Ainsi, le ténor de « L'honesta negli amori », Ali, va du *sol* 1 au *la* 4, dans le duo avec Élisa : *« Dite, amanti ».* Si, dans *Anacreonte,* le protagoniste (ténor) interprète le personnage du tyran, c'est également bien souvent des rôles de travesti qui leur sont confiés. Ils incarnent alors des rôles de nourrice ou de vieille entremetteuse.

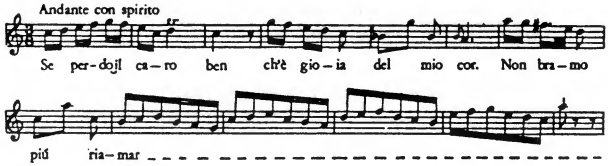
En ce sens, dans les œuvres de Scarlatti écrites pour le San Bartolomeo de Naples, apparaissent des femmes revêtant le travesti : Simando, dans *Emireno,* le protagoniste de *Muzio Scevola,* Evandro dans *Il Prigioniero fortunato,* Oronte dans

L'Inganni felici, Decio, dans *Eraclea,* Mario, dans *Tito Sempronio Gracco,* jusqu'à Quinto Trebellio dans *Scipione nelle Spagne,* et Argiro dans *Cambise.*

La basse, enfin, évoluera entre des rôles sérieux (Anassacro dans *Anacreonte* par exemple, parfois d'une tessiture assez élevée ; sans oublier les rôles bouffes).

Giovanni Bononcini (1670-1747). — Dans *Il triomfo di Camilla,* qui paraît tout d'abord à Vienne en 1696, puis dans sa version napolitaine en 1697, Giovanni Bononcini, dans son écriture vocale, ne présente pas de réelles innovations par rapport à Scarlatti, notamment en matière de tessitures, et d'ambitus vocal. C'est cependant la légèreté de son style qui va le distinguer dans des airs tendres comme celui de Prenesto : *« Io vo'cercando gioia e trovo affanni »* (Je vais cherchant la joie et trouve les douleurs), ou celui de Turno : *« Se vedi il mar senz'onda »* (Si tu vois la mer sans ondes), par une mélodie qui, principalement syllabique, comporte de brefs traits vocalisés en fin de phrases, ou sur des notes particulières – notamment dans les airs de tempo vif. Ainsi, des vocalises sont introduites sur des mots comme *Saettate* (coups de flèche), *Empietta* (impiété), *Vendetta* (vengeance), dans l'*aria di furia « Tutte armate di flagelli »* de Prenesto, *Face* (flambeau), *Dardo* (trait), *Alma* (Ame), dans l'aria *« Amore m'infiamma col lampe d'un guardo »* également de Prenesto.

Vers 1723, Bononcini est à Londres. Au sommet de sa renommée, il écrit pour Francesca Cuzzoni et hausse les tessitures, qui seront alors plus élevées, par rapport à celles du *Triomfo di Camilla,* notamment dans l'andante de la protagoniste de *Calpurina* : *« Se perdo il caro ben »* (1724). On notera ainsi la mélodie et ces quelques grands intervalles qui viennent rompre le mouvement conjoint, et, au terme de la phrase, un trait en vocalises :



Si l'orchestre se voit accorder plus d'importance dans *Griselda,* l'opéra sans doute le plus célèbre de Bononcini, on retrouve cependant toujours cette tendance caractéristique de son style, notamment dans deux airs d'Ernesto (sopraniste) : *« Non deggio, no sperar »* (Je ne dois pas ne pas espérer), et *« Troppo e il dolore »* (Trop grande est ma douleur), et dans quelques airs de la protagoniste comme *« Parto, amabile ben mio »* et le lamento *« Dai mio petto ogni pace smarrita »* (De ma poitrine, toute paix envolée).

Citons pour finir l'air de galanterie, très célèbre : *« Per la gloria d'adorarvi »* (Pour la gloire de vous adorer), d'Ernesto ; l'*aria di sonno* de Gualtiero (contraltiste) accompagné par la flûte : *« Dolce sonno deh le porta »* (Doux sommeil de grâce, porte lui...) ; l'*aria di caccia* (L'air de chasse) toujours de Gualtiero : *« Le fere a risvegliar »* (Les bêtes sauvages à tirer du sommeil) au rythme énergique, et accompagné par l'orchestre ; l'*aria di dubbio* de Rambaldo : *« Timore e speme »,* air de virtuosité confié à une basse ; et un duo d'inspiration arcadienne entre Ernesto et Alminrena (soprano) : *« Quel timoroso cervo cacciato »* (Le craintif cerf chassé).

Leonardo Leo (1694-1744). — Compositeur et chanteur, Leonardo Leo se révèle comme le successeur de Scarlatti, dont il connaissait toute l'œuvre. Si l'on s'en tient aux quelques airs qui sont conservés dans les collections imprimées, on voit que sa ligne mélodique est également tourmentée, émaillée d'appoggiatures et de trilles, et ses traits souvent formés de fragments symétriques qui se reproduisent de mesure en mesure. Les cadences finales sont toutes ornées.

Nicolo Porpora (1686-1766). — Nicolo Porpora sera en rapport, tout au long d'une carrière agitée,

avec tous les milieux artistiques d'Europe. Professeur de chant, il formera des artistes tels que Regina Valentini Mingotti et les castrats Giuseppe Appiani, Antonio Hubert di Porporio et surtout Caffarelli et le « chanteur des rois », Carlo Broschi dit Farinelli.

Son écriture vocale, remplie d'une virtuosité atteignant bien souvent des extrêmes, est alors due aux talents des interprètes avec lesquels il travaille. Ainsi, parmi les allegros les plus spectaculaires de Porpora, l'air d'Acis dans *Polifemo (« senti il fato »)* et celui du protagoniste de Poro *(« Destrier cher all'armi usato »)* furent écrits pour Farinelli.

De même, il composera pour la voix de Francesca Cuzzoni, qui n'appartenait d'ailleurs pas à son école, l'air *« Sprezzando il suol »* d'Enea, dont la colorature demande plus de virtuosité que les pages qu'écriront pour cette même cantatrice, première grande soprano aiguë de l'histoire, des compositeurs comme Bononcini ou Haendel.

Leonardo Vinci (1690-1730). — Élève de Francesco Durante, comme plus tard Jomelli, Piccinni et Paisiello, Leonardo Vinci fut, avec Pergolèse, le plus apprécié des compositeurs contemporains par De Brosses. A l'exemple de Scarlatti, il accentue un style à vocalises, mais de dimensions plus réduites, et surtout une écriture très fleurie, parsemée de trilles qui se succèdent, de degré en degré, et illustrent toutes les cadences. Un air extrait de *Mérope* : *« Si spero fra tempeste... »* est très caractéristique de son esthétique.

Par l'emploi de longs intervalles dans son style mélodique, l'écriture vocale de Vinci se rapproche ou annonce des compositeurs comme Pergolèse ou Hasse. *Artaxerxes* ainsi contient de nombreux airs de ce style « fougueux » qui le caractérise : l'allegro *« Non ti son padre »* d'Artabano (ténor), le presto

d'Arbace *« Fra cento affanni e cento »,* et deux airs de Mandane (sopraniste) en travesti : l'allegro *« Conservati fedele »* et l'andante *« mi credi spietata ».* L'air de Cleofide (soprano) *« Se il ciel mi divide »* tiré d'*Alessandro nelle Indie* peut être assimilé également à ce style « agitato » qui caractérisera les compositions de Leonardo Vinci.

C'est également une virtuosité plus tendre et plus exigeante qui naît des œuvres de Vinci. Dans l'*Aria di tempesta* d'Arbace dans *Artaxerxes, « vo solcando un mar crudele »* (Je vais, sillonnant une mer cruelle), une colorature impressionnante développe cette alternance entre gammes descendantes et sauts vers l'aigu, ainsi que de longs traits vocalisés. On peut noter enfin l'air *« Navigante che non spera »* dans « Medo », un andante écrit pour Farinelli dans une tessiture de contralto extrêmement grave : la voix descend ainsi jusqu'au *do* bémol 2. Une fois de plus, à l'exemple de Porpora, Vinci exploite les aptitudes tout à fait exceptionnelles de Carestini et de Farinelli.

Baldassare Galuppi (1706-1785). — Le Vénitien Galuppi, auteur comme Scarlatti d'une *Penelope,* utilise une ligne très fleurie, semée d'ornements, coupée de passages et de trilles, qui précèdent aussi bien qu'ils achèvent les cadences. Certains airs de son *Scipione in Cartagine* ou de l'*Inimico delle Donne* comportent des fioritures plutôt que des vocalises proprement dites.

En Espagne

L'Espagne, si originale encore au XVI^e^ siècle, et même au XVII^e^ siècle, s'italianise de plus en plus au cours du XVIII^e^ siècle. Presque tous les compositeurs passent par Naples, en adoptent le style, s'emparent

des livrets italiens à la mode : *Partenope, Artaxerxes, Merope*, etc., et se mélangent si bien à leurs voisins qu'ils font souvent comme ceux-ci, leur carrière dans les cours étrangères : Angleterre, Allemagne, Autriche.

On peut citer Bernabé Terradillas (1711-1741), élève de Durante, rival de Jomelli, qui obtint de réels succès à Naples ; Perez (1711-1778), qui s'attaqua aux livrets de Métastase, et fut apprécié dans la capitale du chant pour ses arie ; Abos, qui fut aussi chanteur et eut un élève célèbre : Giuseppe Aprile. Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, nous pouvons mentionner enfin Martin y Perez (1754-1806), grand voyageur, rival de Mozart qui l'admirait, ami d'Anna Storace, qui exploita à fond les sortilèges et les nombreux artifices du Bel Canto italien.

En Allemagne

Si l'Espagne, et surtout la France, présentent une certaine frilosité à l'égard du Bel Canto, et se tiennent un peu sur la réserve, il n'en est pas de même ni en Allemagne, ni en Angleterre. Nous avons vu que ces dernières l'avaient accueilli dès le siècle précédent. Ainsi, à partir de 1700 environ, en terre germanique principalement, l'art vocal se déploie avec le même luxe qu'en Italie, et d'autre part le Saxon Haendel fera régner à Londres le style de l'opéra italien pendant un quart de siècle.

Dietrich Buxtehude, qui fait la liaison entre Schütz et Jean-Sébastien Bach, illustre ses cantates de maints passages qui reflètent ceux des cantates d'A. Scarlatti. Et comme l'écrivait Pirro : « Les tirades et les vocalises du chant, uniformes et saccadées, se répercutent dans l'accompagnement », procédé fréquent chez les Italiens. Tantôt ce sont alors des dessins impétueux et tourmentés (par ex. le *Tonitruum* de la cantate *Salve Jesu*), tantôt de calmes mélismes qui se déroulent pendant trois ou quatre mesures, avec égalité, ou bien des fragments de rythmes variés, véritables motifs musicaux, au besoin contrepointés d'une voix à

l'autre. Presque toujours, une intention expressive ou une nécessité constructive peuvent être décelées sous ces « décors vocaliques ».

Jean-Sébastien Bach. — C'est cette tendance qui dirige Jean-Sébastien Bach, non pas rigoureusement, mais avec fréquence et plutôt d'intention générale qu'avec un esprit de système. A. Pirro, encore, a parfaitement saisi cette particularité d'écriture du Cantor, et s'il met en valeur certaines vocalises fulgurantes dans telle ou telle cantate, il fait ressortir ce qu'elles ont parfois de conventionnel. Mais il n'en reste pas moins que Jean-Sébastien Bach ait été un des grands artisans du Bel Canto. Que ce soit dans ses cantates, dans la *Passion selon Saint-Jean*, dans l'*Oratorio de Noël* ou celui de l'Ascension, et même dans certains chorals adaptés comme *Herr Jesus Christ...* on y rencontre soit de grands passages volubiles et rapides, soit des cascades de formules symétriques, en quelque sorte symphoniques à la manière de Buxtehude, soit des dessins caractérisés, soit des ornements furtifs : trilles, appoggiatures, fioritures, groupes.

Cependant, cette ornementation n'a pas la liberté, la désinvolture, du vocalisme italien, et conserve quelque chose des traditions médiévales et liturgiques qui avaient subsisté si longtemps dans la polyphonie chorale. En ce sens, le virtuosisme et l'applaudissement ne dirigent pas la plume de Jean-Sébastien Bach, et il ne franchira jamais les limites normales de chaque voix.

Johann Adolph Hasse (1699-1783). — A l'exemple de Leonardo Vinci, Johann Adolph Hasse écrira pour les meilleurs chanteurs et les meilleures cantatrices de son époque : Bernacchi, Farinelli, Bernardi, Francesca Cuzzoni, Angelo Amorevoli et surtout Faustina Bordini, qu'il épousa.

En 1730 ainsi, le rôle d'Arbace dans *Artaxerxes* est écrit pour Farinelli. Mais Hasse ne se montra pas

désireux de pousser la virtuosité de son interprète (et des autres, en général) et l'on dénote chez lui une certaine frilosité à hausser les tessitures de ses artistes, comme avait pu le faire Vinci. En ce sens, si l'air d'Arbace : *« Parto qual pastorello »* est un air de haute virtuosité, et comporte de grands sauts qui exigent une étendue vocale allant du *la* 2 au *do* 5, l'écriture de Hasse se refuse à exploiter entièrement les possibilités d'un chanteur comme Farinelli, si bien que lors des représentations de *Artaxerxes* données à Londres en 1734, le frère du castrat Riccardo Broschi inséra dans la partition quelques-unes de ses propres compositions (comme l'air *« Son qual nave »*) dans lesquelles figurent trilles, gammes montantes et descendantes, et vocalises embrassant jusqu'à quinze mesures !

Le style de Hasse ne manque cependant pas de vigueur. Ainsi, dans son opéra *Sémiramide,* si une certaine force est présente dans l'air de Tamiri (contralto) *« Tu mi disprezzi, ingrato »,* une grande virtuosité se dégage de l'*aria di paragone* – air de comparaison : *« talor se il vento freme »* (parfois le vent frémit) par des sauts importants, des trilles brefs répétés et des notes *staccato* alors même que cet air ne devait non pas être interprété par un castrat mais par un ténor (Ottavio Albuzzi, dans le rôle d'Ircano). Tout aussi osé, si ce n'est plus, est l'*aria di tempesta* d'Arminio (version de Dresde, 1745) écrite pour Angelo Amonrevoli (bariténore), qui ne distingue par la longueur de ses traits vocalisés, la rapidité des groupes de notes et par son ambitus vocal (du *fa* 2 au *si* bémol 3).

Hasse écrira également bien sûr pour sa femme Faustina Bordoni. On peut ainsi noter l'air pathétique de Cleonice : *« Nacqui agli affanni in seno »* (Je naquis au sein des angoisses), tiré de *Demetrio,* ou dans *Arminio,* l'air de repentir aux accents également pathétiques de Tusnelda : *« No, genitor, non voglio »* (Non, père, je ne veux pas).

Georg Friedrich Haendel (1685-1759). — Le grand contemporain allemand de Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Haendel, excellera dans l'art du Bel Canto et nous en présentera un panorama « vocal »,

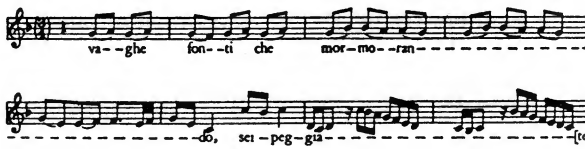
complet et détaillé en nous léguant un recueil de partitions plus fourni et qui présente une plus grande unité que ceux de ses prédécesseurs.

Les différents maîtres et les modèles de Haendel vont conduire sa sensibilité musicale vers des compositions à la gloire de l'opéra italien. Il sera ainsi fortement influencé, alors qu'il était violon d'orchestre, par le Hambourgeois Keiser, fervent admirateur de l'art italien. Jacques Melani (mort en 1690), un des frères du castrat de Mazarin, aura également, par ses œuvres vocales de grande qualité, une répercussion sur l'art de notre compositeur. Si A. Stefani, l'un des maîtres du Bel Canto, annonce par ses compositions celles de Bach ou de Telemann, c'est aussi Haendel qu'il va inspirer par cette idée qu'il a d'une « vocalité » éclatante et de haute virtuosité. Stefani apporte donc en Allemagne une nouvelle approche du chant et peu à peu Haendel va être amené à effectuer des séjours de plus en plus nombreux en Italie, au cours desquels il se liera d'amitié avec Scarlatti et remportera des succès à Naples, puis à Venise.

C'est ainsi que Haendel mettra une telle volonté à faire triompher l'opéra italien à Londres alors que toutes ses œuvres scéniques mettent l'accent désormais sur l'aria, le Bel Canto et les prouesses des « prime donne » et des castrats qu'il va chercher en Italie pour les faire interpréter ses œuvres en Angleterre. Par cette sensibilité d'inspiration italienne qu'il développe tout au long de sa carrière, il parvient à réussir cette délicate alchimie entre auteur et virtuose et à tirer le meilleur parti des aptitudes artistiques de ses interprètes tout en arrivant à « extraire » de leur art vocal cette essence quasi magique du chant, qu'il va s'approprier et qu'il développera dans ses propres compositions pendant trente ans, de *Rinaldo* à *Faramondo.*

***Agrippina* et *Rinaldo*, de Venise à Londres : 1709-1710.** — Si, déjà à Hambourg, en 1705, Haendel impose dans *Almira* les tessitures assez élevées pour la protagoniste et pour le ténor (Osmano), en exigeant le si naturel aigu, c'est réellement avec *Agrippina,* com-

posé à Venise en 1709 que son art du Bel Canto va pouvoir s'épanouir par des traits vocalisés assez longs et variés, notamment sur des mots bien spécifiques tels que *mormorare* (murmurer), *serpeggiare* (serpenter), *ondeggiare* (ondoyer), dans l'andante d'Ottone : *« Vaghe fonti che mormorando »* :



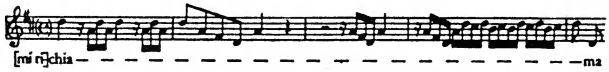
On peut également retrouver un style semblable dans le grand air de la protagoniste (soprano) : *« Pensieri, voi mi tormentate »* (Pensées, vous me tourmentez), aux accents pathétiques ou dans une *aria di toletta* : *« Vaghe perle, eletti fiori »* (Belles perles, fleurs choisies).

Notons enfin la présence dans *Agrippina* de deux basses : une basse profonde incarnée par Claude, et une autre, plus proche, par sa tessiture qui va du *sol* 1 au *fa* 3, du baryton, incarnée par Pallante.

Rinaldo fut le premier opéra « londonien » de Haendel, et s'il accuse l'influence de l'école vénitienne du XVII^e^ siècle, notamment par la mise en scène qui nous présente sièges, batailles, chars tirés par des dragons qui crachent de la fumée et des flammes, autres monstres, fantômes et tremblements de terre, il s'en éloigne par un nombre réduit d'airs (seulement 18) et de duos (2), et le déploiement de nombreux récitatifs.

Les airs ne présentent généralement que de brefs passages vocalisés comme celui du premier acte aux accents langoureux : *Ogni in dugio dun amante* (tout retard d'un amant). Mais si les vocalises de Rinaldo

sont brèves, l'on retrouve une écriture plus difficile dans l'air avec trompette : *« Or la tromba in suon festante »* (A présent la trompette d'un son joyeux) :



ou dans l'adagio d'Almirena : *« Augeletti, che cantate »* (Oiselets qui chantez) avec flûte concertante, d'inspiration « arcadienne ». L'allegro d'Argante *« Sibilar gli angui d'alletto »* (Siffler les serpents d'Alecton) nous présente enfin un passage de plus d'une vingtaine de mesures.

Notons pour finir la tendance qu'aura Haendel à hausser les tessitures de certains de ses personnages. Ainsi, dans l'allegro *« Molto voglio, molto spero »* (Je veux beaucoup, j'espère beaucoup), le soprano Armide doit monter jusqu'au *do* 5, ce qui est tout à fait inhabituel pour ce registre.

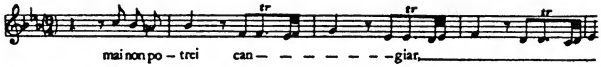
***Amadigi* (1715).** — *Amadigi* présente, à de nombreuses reprises, l'influence qu'eut Bononcini sur l'œuvre de Haendel : style mélodique simple et raffiné, artifice consistant à placer les traits vocalisés et les ornements sur le dernier mot d'une phrase... Mais c'est également son ami Scarlatti qui reste présent et fait planer sur cet opéra une atmosphère pathétique (par ex. le largo *« O rendetemi il mio bene »*) qui tranche avec la simplicité mélodique de l'adagio *« T'amai quant'il mio cor »*.

Si le largo *« Ahi Spietato »* de Melissa est aussi plein de ces élans pathétiques, l'on se doit de noter le personnage de Dardano, rempli d'agressivité et à la colorature vigoureuse, notamment dans l'allegro *« Agitato il cor mi sento »* qui nous présente plusieurs suites de gammes montantes.

Notons enfin cette tendance qui ira en s'accentuant chez Haendel de commencer à noter minutieusement la colorature de quelques traits particuliers. Par exemple dans le larghetto d'Oriana : *« Gioie venite a me »* :

D'*Ottone, Re di Germania* à *Alessandro* : 1723-1726. — A partir des années 1720, Haendel concentre son attention sur le contraliste Francesco Bernardi, dit *Il Senesino,* qui avait jusqu'alors interprété les œuvres de Gasperini, Pollarolo, Scarlatti, ou Lotti, et sur la soprano Francesca Cuzzoni. Par sa prédilection pour ces deux virtuoses, Haendel va mettre en évidence de façon plus marquée ce lien intime qui va l'unir à ses interprètes dans son travail de composition.

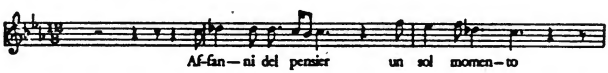
Ainsi, dans *Ottone, Re di Germania,* Bernardi incarne le protagoniste de même que dans *Jules César,* composé en 1724 où l'allegro *« Quel torrente che cade dal monte »* est l'air le plus virtuose qui fut écrit pour lui en ce sens qu'il présente de longues vocalises qui atteignent jusqu'à huit mesures, faites de groupes de six double-croches rapides coupées de pauses, de *staccatos,* d'arpèges. Dans *Tamerlano,* de la même année, Bernardi incarne le personnage d'Andronico, et l'écriture de Haendel accuse l'influence de Bononcini, autre « employeur » du contraltiste, par une certaine simplicité de la ligne mélodique, qui conduit Haendel à placer sa colorature seulement sur les derniers mots. Ainsi, dans l'andante *« Benchè mi sprezzi l'idol che adoro / mai non potrei cangiar amor »* (Bien que me méprise l'idole que j'adore / Jamais je ne pourrai changer d'amour), elle se situe sur le mot *« cangiar »* :



Dans *« Rodelinda »,* composé en 1725, Bernardi tient le rôle de Bertarido, ce qui sera l'un de ses plus grands succès. On retrouve cet accent pathétique cher à Haendel et une scène de prison, un air « avec chaînes » dans le largo *« chi di voi fu più infedele »* (qui, plus que vous fut infidèle).

Parmi les autres rôles écrits par Haendel pour Bernardi, il faut retenir, en 1726, le protagoniste d'*Alessandro,* et ses airs aux accents belliqueux comme l'andante *« Fra le stragi e fra le morti ».* Il sera enfin le protagoniste d'*Admeto* en 1727 et l'année suivante de *Tolomeo,* après quoi il dut quitter Londres et n'y reviendra qu'en 1732 où il incarnera le protagoniste de *Ezio,* où il interprète l'air de prison *« Ecco alle mie catene »* puis de *Sosarme.* On le retrouve pour finir dans le rôle d'Orlando, dans l'opéra du même nom, dans lequel il interprétera le magistral air de folie de ce personnage.

Francesca Cuzzono arrivera à Londres en 1723 et sera l'une des voix les plus remarquées du XVIII[e] siècle. Haendel, jusqu'alors, n'écrivait ses rôles que pour Maddalena Durastanti, et l'un des changements qui salua l'entrée en scène de la Cuzzoni fut un certain déploiement de la ligne mélodique qui devint plus téméraire alors que les grands intervalles montants sont également employés dans le chant vocalisé et dans le chant syllabique et semi-syllabique, comme le montre le larghetto *« Affanni del pensier »* de Teofane dans *Ottone, Re di Germania :*



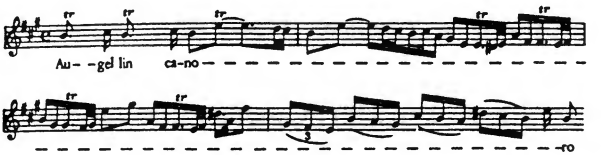
Dans *Giulio Cesare* ou dans *Rodelinda,* les envolées du soprano vers un registre aigu déterminent bien souvent une intention expressive, de la part de Haendel, qui est alors tout à la fois faite de volupté, de langueur ou de pathétique (par ex. au début des airs *« V'adoro pupille »* et *« piangero la sorte mia »* de Cléopâtre, les phrases *« la vostre famille son grate nel sen »* et *« finchè vita in petto avro »* ; ou dans *Rodelinda,* l'allegro *« L'empio rigor del fato »*).

Contrairement à Bononcini et à Porpora, qui, pour mettre en valeur l'élégance de certains procédés de Francesca Cuzzoni dans l'aigu, écrivirent pour cette dernière des vocalises qui s'arrêtaient brusquement tronquées sur des notes comme le *la* 4 ou le *si* bémol 4, Haendel, lui, s'attache à une plus grande caractérisation des fioritures et à une ornementation plus expressive. L'utilisation particulière qu'il fait ainsi du trille peut être illustrée par exemple par une *aria di tomba,* tirée de *Rodelinda* : *« Ombre, piante, urne funeste »* (Ombres, plantes, urnes funestes). On se doit enfin de noter que l'écriture de Haendel dépasse, en témérité, en difficultés diverses, en hardiesse celle de son rival Bononcini, notamment avec des airs de Cléopâtre, tels que *« Da tempesta il legno infranto »* où alternent notes stacatto, trilles *ribatutti* ou autres formules ; ou encore les airs de Rodelinda, tous deux écrits pour Francesca Cuzzoni.

Alessandro, composé en 1726, va offrir le rôle de Lisaura à Francesca Cuzzoni, celui du protagoniste à Bernardi et va présenter au public londonien, dans le rôle de Rossana, celle qui sera la grande rivale de la Cuzzoni : Faustina Bordoni. Haendel restera fidèle aux deux cantatrices avec d'ailleurs quelques difficultés et composera ainsi, pour Faustina Bordoni, les rôles d'Alceste et d'Élisa dans *Admeto* de 1727 et *Tolemeo* de 1728.

Le rôle de Rossana dans *Alessandro* représente sans doute ce qui fut écrit de plus complexe et

de plus imaginatif pour la Faustina : ses descentes de trilles par degrés (entre chacun desquels s'intercalaient de brèves fioritures) dans l'allegro *« Un lusinghiero dolce pensiero »* (une douce et caressante pensée), aux tournures de l'andante *« Alla sua gabbia d'oro »* qui, pour imiter le chant d'un oisillon, se présente ainsi :



L'on se doit de noter enfin cette tendance qui sera d'intercaler des trilles même dans le chant syllabique, comme dans l'andante *« Dica il falso, dica il vero »* d'*Alessandro* ou dans l'air *« Il mio cor non apprezza »* de *Tolemeo,* rendant plus difficile la distinction entre le chant vocalisé et le chant syllabique ou semi-syllabique.

***Lotario* (1729).** — La représentation scénique de *Lotario* fut une période de transition et de bouleversements dans le rapport qu'entretenait Haendel avec ses artistes. Il perd en effet Bernardi – qui sera remplacé par le castrat bolognais Antonio Bernacchi –, la basse Boschi et surtout Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni – qui seront toutes deux remplacées par Anna Strada, qui avait commencé à se faire connaître à Venise, en 1720-1721, dans les opéras de Vivaldi, et s'était ensuite fait remarquer à Naples dans les œuvres de Vinci et de Porpora. Haendel va confier à Anna Strada les thèmes d'écriture que lui avait inspirés Francesca Cuzzoni. Dans *Lotario,* le rôle d'Adélaïde contient des airs aux accents élégants et langoureux comme l'allegro-andante *« Quel cor che mi donastî »* (Le cœur dont tu me fis don), plus enjoués comme *« Scherza in mar la navicella »* (La

nacelle joue sur les flots) ou même d'une étonnante vivacité comme l'allegro *« non sempre invendicata »*. Notons cependant que Faustina Bordoni est toujours présente dans l'esprit du compositeur et que l'andante *« una torbide sorgente »* présente des formules de colorature qui empruntent au style de cette dernière.

D'*Ariana* à *Giustino*, 1734-1737. — Composé en 1734, *Ariana* permit la rencontre entre Haendel et l' « autre » castrat illustre de l'époque (le premier étant bien sûr Farinelli) : Carestini. Écrivant pour lui le rôle de Thésée, Haendel sut mettre en valeur l'aptitude de son interprète à exécuter des vocalises arpégées, entremêlées, sans pauses, de trilles tantôt brefs, tantôt longs, dans un registre allant du *si* 2 au *sol* 4 (par ex. l'allegro *« Nel pugnar col mostro audace »*).

L'on retrouve en 1735 Anna Strada qui incarne Ginevra dans *Ariodante* et est la protagoniste d'*Alcina,* où elle interprète le rôle d'une enchanteresse. De l'allegro *« Ma quando tornerai »* (Mais quand tu reviendras) au larghetto *« Mi restano le lacrime »* (Il me reste les larmes) jusqu'à l'allegro *« Tornami a vagheggiar »* (Je me reprends à rêver), Haendel composera avec habileté pour sa voix de soprano aigu qui lui inspire les mélodies les plus colorées (que l'on retrouve aussi dans *Giustino* avec les deux allegros d'Ariana, *« Quel torrente che s'innalza »* et *« Ti rendo questo core »*). *Giustino,* composé en 1737, sera d'ailleurs le dernier opéra de Haendel dans lequel apparut Anna Strada.

Alors que Porpora s'était acquis un succès certain en présentant Farinelli à Londres, Haendel n'eut pour moyen que de continuer à promouvoir Carestini et l'on dénote un changement certain dans son mode de composition qui devient alors plus virtuose. En ce sens, Carestini, qui interprétait le protagoniste *Ariodante* en 1735, reçut une partition comprenant de longues vocalises dont certaines atteignirent jus-

qu'à 13 mesures. Au cours du troisième acte, l'air *« Dopo notte atra e funesta »* (Après une nuit ténébreuse et funeste) impose à sa voix de descendre jusqu'au *la* 2 après avoir exigé d'elle des *ribattiture* sur le *la* 4.

Cette époque fut aussi celle où Haendel manifesta son attirance pour le style « arcadien », et Carestini en fut alors certainement l'un des interprètes majeurs, aussi bien dans *Ariodante* alors l'andante-larghetto *« Qui d'amor nel suo liguaggio / Paria il rio, l'erbetta il faggio »* (Là, d'amour parle dans son langage / Le ruisseau, l'herbette, le hêtre), que dans *Alcina* avec le larghetto de Ruggiero, *« Verdi prati, selve amene »* (Vertes prairies, forêts aimables).

C'est en 1736, dans *Atalanta,* que Haendel va pouvoir présenter à Londres le sopraniste Gioacchino Conti, dit *Il Gizziello,* dont l'étendue de la voix pouvait monter jusqu'au contre-ut (dans l'allegro de Meleagro *« Non sarà poco se il mio gran fuoco »* – Ce ne sera pas rien si mon grand feu... – ou dans celui de Sigismondo, tiré de l'opéra *Arminio* : *« Quelle fiamma che il petto m'accende »* – Cette flamme qui m'embrase la poitrine).

Conti se distinguera des interprètes virtuoses comme le furent Farinelli et Carestini par une indifférence de son art au chant acrobatique. Haendel ainsi raréfie dans les compositions qu'il lui confie les passages vocalisés qui tendent à se limiter à des montées et descentes par degrés conjoints, de manière très liée.

***Faramondo* et *Xerxes* : 1738.** — C'est en 1738 par ses deux opéras *Faramondo* et *Xerxes* que Haendel aura l'opportunité d'écrire pour Caffarelli qu'il présente alors à Londres, et qui jouera les rôles des

deux protagonistes. L'écriture du compositeur ne semble cependant pas tendre vers plus de virtuosité et paraît même, en un sens, assez mesurée, si ce n'est à des endroits bien précis comme dans l'un des derniers airs que chante Clotilde dans *Faramondo, « Un'aura placida »,* où un passage vocalisé atteint dix mesures. L'on retrouve un procédé d'une semblable virtuosité dans le largo de Faramondo : *« Perchè pria di morire »* (Car avant de mourir), qui nous présente une *volatina* – trait rapide en forme de gamme – chromatique montante allant du *mi* 3 au *ré* 4.

Notons enfin que *Faramondo* sera aussi l'opéra au cours duquel Haendel imposera à une soprano d'interpréter une gamme ascendante, non pas vocalisée mais syllabique allant du *do* 3 au *si* bémol 4, dans l'allegro de Clotilde *« Mi parto lieta »,* qui sera confié à Élisabeth Duparc.

Dans *Xerxes,* Haendel accuse une fois de plus une influence « arcadienne », notamment avec le largo *« Ombra che mai fu »* (Ombre jamais ne fut), et l'on peut noter enfin les deux très beaux airs d'Arsamene, tirés du même opéra, et interprétés, en travesti, par Antonio Marchesini (mezzo-soprano) : *« Quella che tutta fe »* et l'ariette aux accents pathétiques *« Per dar fine alle mie pene »* (Pour mettre fin à mes chagrins).

Après *Faramondo* et *Xerxes,* Haendel délaissera la scène du théâtre pour l'oratorio dans lequel subsistera néanmoins le Bel Canto, mais avec plus de réserve, et sans doute un peu à la manière de Jean-Sébastien Bach. Les mélismes sont écrits et incorporés alors à la mesure par le compositeur.

On doit, enfin, se rappeler qu'en Angleterre le style ultramondain persista après 1740, mais sporadiquement. Le Bel Canto y fut alors accueilli comme une agréable curiosité, en marge de l'opéra anglais, l'opéra à ballades.

Artistes, interprètes et virtuoses au XVIII^e siècle

En Italie

Les dernières années du XVII^e siècle connurent les succès du sopraniste Matteuccio, le « Rossignol de Naples », qui avait voyagé en Espagne, et qui chantait encore à 80 ans, au cours de la messe du dimanche, d'une voix de jeune homme !

Bernacchi (1685-1756) était élève d'un oratorien devenu compositeur, Pistocchi (1659-1717), l'un des plus grands maîtres de chant de Bologne. Comme la plupart des artistes lyriques, Bernacchi, occasionnellement rival et conseiller de l'étonnant Farinelli, voyagea beaucoup et chanta à Londres, en 1729 – avec le titre de « meilleur chanteur d'Italie » – les opéras de Haendel, en compagnie de quelques bons partenaires comme Anna Strada del Po, « magnifique soprano et actrice d'un mérite singulier ». Citons encore la Merighi, contralto de quelque valeur et l'un des ténors les plus appréciés de son temps, Annibale Plo Fabri, également élève de Pistocchi, et qui mourrut, en 1760, attaché à la Chapelle royale de Lisbonne. Bernacchi, s'étant cependant montré inférieur dans *Partenope,* fut remplacé par Bernardi, universellement connu sous le nom de Senesino, dont le talent d'acteur et la vogue furent indiscutables. On pense que c'est lui qui introduisit l'usage de l'*aria di baule* dont parle Tosi.

La Cuzzoni (1700-1770) et la Faustina (1700-1781). — Bernardi joua avec la Cuzzoni, peu jolie et plus que fantasque, mais qu'un soprano magnifique imposa rapidement à Londres. Cette dernière devait, un peu plus tard, en 1726, avoir pour rivale sur le théâtre de Haendel la non moins célèbre Faustina Bordoni, mezzo-soprano (du *si* bémol 2 au *sol* 4) et actrice de grande classe, « la nouvelle sirène », en l'honneur de laquelle, dès 1718, Naples avait frappé des médailles. Frédéric le Grand lui-même parlera, en 1742, des « roulements de la Faustina ».

Bien évidemment, ces deux cantatrices se détestaient et, bien que Haendel, en leur confiant des airs d'égale importance

et écrits spécialement pour chacune d'elles, ait su résoudre le problème de tirer parti de leur rivalité, celle-ci se propagea aux auditeurs qui se divisèrent en deux camps, aussi inutilement acharnés l'un que l'autre à défendre leur dame. On en vint aux mains, et l'on prétend même qu'il y eut du sang versé.

Francesca Cuzzoni avait la voix souple, variée et usait du « lié, du *vibrato,* des trilles, des mordants, des fusées rapides du grave à l'aigu (volatines simples ou doubles), du *rubato* ». Elle savait surtout orner avec goût les cantabile, dans lesquels elle excellait et envoûtait l'auditeur par son charme. Bordoni brillait dans les répétitions les plus rapides – dont on lui attribue l'invention –, les sons filés et dépassait sa rivale avec agileté, en légèreté, mais non en charme. Mancini écrira après l'avoir entendue : « Notre Faustina ne fut jamais imitée par personne. » C'était une des trois seules voix, avec la Viscontina et Fontana qui exécutaient parfaitement le martellato.

Les destinées de ces deux femmes furent bien différentes. La Cuzzoni épousa Sandoni, claveciniste (ou organiste selon Mancini), et finit en Italie dans la misère. La Faustina devint la femme de Hasse, en 1730, et fit une très belle carrière artistique avec son mari. Elle mourut, à Venise, sa ville natale, à l'âge de 80 ans.

Parmi les interprètes italiens de Haendel, on ne peut négliger Vittoria Tesi (1690-1775), que Mancini connut également, et dont il vante la voix juste, limpide, la bonne diction et l'art du geste. Elle était florentine, et avait travaillé avec différents maîtres, dont Bernacchi, et joué à Florence (1708) et à Venise les premières partitions de Haendel : *Rodrigo* et *Agrippina.*

Décorée par le roi du Danemark en 1769, elle termina ses jours à Vienne.

Londres semble attirer, au début du XVIII^e^ siècle, les chanteurs italiens : Tosi, applaudi en 1693, puis Francesca Margherita de l'Épine en 1703. Citons également Valentini Urbani, célèbre castrat ; la Baronèse (1707), à laquelle succède Isabella Girardeau, née Calliari (si l'on en croit Burney), qui parut dans

les premiers opéras de Haendel en Angleterre *Rinaldo* (1710) avec le contraltiste Nicolini, dont l'historien anglais notera quelques « passages » ; et une basse napolitaine extraordinaire, Boschi.

Quelques autres noms pourraient être ajoutés à cette énumération, en particulier celui de Carestini (*il cusimano,* 1705-1760), fixé pendant deux ans à Londres, sous la direction de Haendel, qu'il avait le don d'exaspérer par ses lubies, et ses exigences. Il semble cependant que tous ces artistes aient été dépassés par Caffarelli et surtout par Broschi, dit Farinelli.

Farinelli. — Gaetano Majorano, *alias* Caffarelli (1703-1783) – que l'abbé Coyer appelle Cafarieli, d'autres Caffarello ou Gafarello –, originaire de Naples, étudia d'abord avec Caffaro (dont il dériva le nom), ensuite avec Porpora, et devint bientôt l'un des plus célèbres sopranistes d'Italie, puis d'Europe. Il chanta sur les scènes de toutes les grandes capitales, y compris Paris, et remporta partout des triomphes. Cependant, à Londres où il fut engagé par Heidegger, en 1737, il ne put, malgré son talent, et la valeur des œuvres de Haendel qu'il interprétait, empêcher la chute de l'opéra italien dont la mode, disait le clairvoyant castrat, était irrévocablement passée. La même année, Farinelli était, de son côté, impuissant à sauver le théâtre concurrent, qui donnait *Siroe* de Hasse ; sa retraite confirmait l'assertion de son rival Caffarelli.

Jusque-là, les carrières des deux artistes sont assez semblables.

Farinelli, né en 1705 et élève, comme le précédent, de Porpora, remportait, dès sa dix-septième année, un succès sans précédent à Rome, puis, de là, sur la plupart des scènes italiennes et d'Europe. Il était déjà chargé de gloire lorsqu'il parvint à Londres, en 1734, où les adversaires de Haendel l'opposèrent à

Carestini qui, l'année suivante, jugea opportun de quitter l'Angleterre. Après la fermeture des deux opéras concurrents – dont il vient d'être question – et qui durent laisser la place au « Beggar's Opera » –, Caffarelli reprit le cours de ses succès scéniques sur le continent, tandis que Farinelli, qui avait fait à Paris un séjour assez prolongé, mais sans réel profit pour sa gloire, se dirigeait vers la cour d'Espagne, où la jeune reine Élisabeth Farnèse l'avait fait prier de se rendre. Déjà très riche, fastueux dans ses habitudes et toujours somptueusement vêtu, le célèbre castrat entre en contact en août 1737, à Aranjuez, avec un roi demi-fou et une cour pleine d'intrigues. Mais Farinelli chante, le roi s'apprivoise, revient presque à la raison, et fait du « gran uomo » une sorte de ministre d'État qui sut, pendant dix ans, dominer les inquiétants, ténébreux, et dangereux circuits de la politique du palais. A la mort du souverain, il demeure en Espagne et y organise un théâtre d'opéra italien. Farinelli, se rappelant le peu de succès de ses anciens partenaires Caffarelli et Tesi, appelés à Madrid en 1739, fait venir Gizziello, déjà consacré, et Teresa Castellini pour l'interprétation d'*Arminda,* dont le livret est de son ami de toujours, Métastase.

Plusieurs autres partitions suivirent avec autant de succès, et le roi Ferdinand VI put entendre, ou réentendre Vittoria Tesi, la Mattei en pleine gloire, puis Regina Valenti.

Plus connue sous le nom de la Mingotti, cette dernière était d'origine napolitaine, et issue de parents allemands. Également élève de Porpora, elle s'acquit rapidement, surtout par la noblesse de son jeu, la faveur de l'aristocratie espagnole. Citons, pour finir, la présence de Caterina Gabrielli (1730-1796), « la Cochetta ». Elle était atteinte d'un léger strabisme, mais sa voix était rare, et atteignait le *do* 5 et, « en falsetto, le *fa* 5 ». Sa beauté était si remarquable que l'abbé Coyer, assistant à Naples à une représentation de *Didone,* écrivit : « La fameuse Gabrielli fait le rôle de Didon ; il faut que le pieux Enée ait bien de la dévotion, pour résister aux charmes de sa voix et de sa figure. » Capricieuse, et même audacieuse, elle prétendit un jour qu'elle allait prendre le voile et rentrer dans les ordres afin de

rompre un contrat qui la gênait ! Elle demanda également dix mille roubles pour chanter à la cour de Russie, et comme l'impératrice objectait qu'elle ne les donnait même pas à un général, Gabrielli rétorqua à peu près : « Alors, faîtes chanter vos généraux ! »

Cependant, la mort du roi (en 1759), devenu fou à son tour, sonne pour Farinelli l'heure de la disgrâce et du retour en Italie. Il s'installe à Bologne dans une belle villa qu'il s'était fait construire et y vécut de 1760 à son dernier jour. L'historien Burney lui rendit visite en 1770 pour recueillir des renseignements sur sa vie et même sur son talent. Il notera ainsi dans sa *General History of Music* un certain nombre de « divisions » (diminutions, passages) utilisées par Farinelli lors de son séjour en Angleterre, dans des œuvres, comme *Astarserse* de Vinci, *Polyfeme, Orfeo,* où l'on découvre des tirades éblouissantes de 7, 8, 10 ou 11 mesures de doubles croches. Ainsi mourrut le vieux castrat, plein de mélancolie et de désenchantement, alors qu'il avait atteint un niveau de popularité inégalé. Aucun historien, d'ailleurs, ne se permettra, par la suite, de passer son nom sous silence : « Farinelli, le chanteur des rois. »

Les castrats ne disparurent pas avec Farinelli et Caffarelli, mais il semble qu'avec eux, avec le librettiste Métastase, avec Hasse et Faustina, qui tous vécurent et disparurent à peu près en même temps, le Théâtre musical italien à base de « virtuosisme », de Bel Canto, ait atteint son apogée. Ademollo estimait, un peu sommairement peut-être, que la série des grandes cantatrices se termine avec Mariana Bulgarelli, Caterina Aschieri et Catarina Gabrielli. En réalité, à partir de cette époque, en moyenne 1750-1760, les cantatrices prennent une place toujours plus prépondérante à l'Opéra, et si les basses sont encore, en principe, réservées aux opéras bouffes, les ténors commencent à retenir l'attention.

Beaucoup d'actrices étaient connues sous des surnoms qui rappelaient leur origine ethnique, nationale ou familiale.

Mariana Bulgarelli, la muse de Métastase, pour laquelle il écrivit sa célèbre *Didone abandonnata* musicalisée par Sarri – puis par d'autres ensuite –, chantait, dès 1721, sous le nom de la Romanina. En 1707, une autre Romanina, Anna Garberini Beuti, était la protégée de l'ambassadeur de France à Venise, l'abbé de Pomponne, et il y eut à son sujet des rixes au Teatro San Angelo. La Tintoretta n'était autre que Margaritta Grisellini, citée par Casanova vers 1747.

Certaines de ces « prime donne », comme Caterina Aschieri en 1750, se faisaient expulser de Naples pour leurs extravagances et leurs inconduites. D'autres, telles que Domenica Cesarine, altière vénitienne, connaissait la prison pour avoir fait bâtonner un chanteur. Lucrezia Aguiari, née à Naples, en 1768 et morte en 1783, dite la Bastardella, était une agitée qui prétendait bouleverser les livrets et les partitions pour y introduire des airs et des passages qui la faisaient valoir, mais elle atteignait, selon un texte précieux de Mozart, le *do* 6, ce qui est extraordinaire, même en admettant qu'en raison du diapason de cette époque, ce *do* correspondit à notre *si* 5.

Élisabeth Du Parc, qui chante dans *Faramondo* de Haendel, en 1738, est surnommée la Francesina, comme plus tard, en 1760 environ, la Sicinelli. On connut encore deux Pollactine (deux sœurs), Polonaises, vers 1700, à Naples. Des œuvres de Leo furent chantées par une signora Moscovita (vers 1743) avec de grandes vocalises rapides et chargées d'ornements, dont on retrouve les analogues dans d'autres airs qui lui étaient confiés.

Les recueils d'airs célèbres mentionnent, comme la meilleure des recommandations auprès des amateurs, les noms des interprètes, et nous y relevons ceux de la Visconti (la Viscontina), habile dans les fioritures et les trilles ; de la Marchesina, experte aux tremblements rapides ; du castrat Monticelli, émule de Farinelli, interprète qualifié de Pergolèse et Scarlatti, très apprécié à Venise, et que des vocalises de quatorze mesures n'effrayaient pas plus que d'interminables tenues filées ; d'Amorevoli, qui brillait comme sopraniste, aussi bien dans le trille que dans les *longhi giri*

di voce. Croce le citera d'ailleurs également avec Carestini et la Tesi à Naples, dans *Merope* et *Cesare in Egitto* (1736-1737).

De son côté, Mancini énumère bien des artistes qui ne connurent qu'une courte célébrité : Conti et Fontana, Raggi-nelli et Appiani ; Anna Peruzzi, de Bologne, Jeanne Astrua, Theresa Reuther de Vienne, etc., qui se distinguaient par l'agileté de leur voix. Et, au sujet de la nature et de la qualité des voix, on notera encore cette remarque de De Brosses (en 1739) : « Les voix de femmes italiennes sont légères, flexibles au dernier point, mais ne présentent pas la rondeur des voix françaises ; aucune n'est comparable à celle de Mademoiselle Lemaure. »

La fin du XVIII[e] siècle voit surgir Brigitta Banti (1759-1806) qui joignait l'expression à une extrême vélocité vocale. C'est elle qui, à l'occasion du *da capo,* reprenait l'air intégralement, et le répétait trois ou quatre fois, en le variant de façon différente jusqu'à ce que le chef d'orchestre lui fît signe que le public en avait assez. Elle eut du succès à Paris, où, d'ailleurs, on l'avait découverte « dans un café chantant ». Elle fut ensuite chaudement applaudie à Londres, vers 1800.

Anna de Amicis, née à Naples en 1740, interpréta, entre autres œuvres, celles de J.-S. Bach et de Mozart, fut entendue par Burney et applaudie dans *Demofonte* de Jomelli. Lors de la première, semble-t-il, elle atteignit « par une rapide montée diatonique » le *mi* 5, mais elle fut dépassée par Franziska Danzi (1746-1790), qui donnait, dit-on, le *sol* 5, et par la Polonaise Antonia Campi (1773-1790), championne du *fa* 5 certes, mais qui abusait de sa facilité vocale dans d'innombrables et superflues fioritures. Enfin, Cecilia Davier (1750-1836) était Anglaise, et n'est citée que pour le volume de sa voix.

Mara et Todi. — Gertrude Mara, née Schmeling (1749-1833), Allemande, et la Portugaise Luisa Rosa Todi, née Aguiar (1753-1833), rivalisèrent sur plusieurs scènes, et singulièrement à Paris où le public se divisa en todistes et maratistes (1783). Dix ans plus tard, Madrid assistait à la rivalité des todistes et des bantistes, Brigitte Banti se produisant en même temps que Luisa Rosa Todi.

La Todi, qui dès 1778 avait conquis le public du Concert spirituel de Paris, fut chassée de la capitale par la Révolution de 1789, retourna d'abord à Berlin, qu'elle quitta également bientôt pour rejoindre son pays, en passant par l'Italie (Venise, où elle chanta en 1791). L'enthousiasme fut tel que le portrait de la cantatrice fut gravé avec la mention « Anno Todi », comme jadis on avait glorifié Lepante (1571) par *« annis victorae navalis »*. Todi avait un timbre un peu voilé mais était inégalable dans l'expression. Les Vénitiens qui s'y connaissaient en gloires musicales surent immortaliser celle-ci. Elle regagna alors le Portugal, y devint prématurément aveugle et décéda à l'âge de 80 ans.

Très différent était le talent de la Mara. Il se manifestait par une incroyable « agileté » et un trille inimitable. Ses historiens ont noté que sa voix élevée s'étendait du *sol* 3 au *do* 5 et même, prétend-on, au *mi* 5. Un peu contrefaite à la suite d'un accident, elle apprit d'abord le violon, voyagea tout enfant entre Cassel, lieu de sa naissance, Londres et Vienne, où on lui enseigna le chant, et fut plutôt une cantatrice de concert que de théâtre. A la suite d'un mariage mouvementé, et d'ailleurs malheureux, elle eut une vie des plus agitées, perdit, à l'âge de 63 ans, tout ce qu'elle avait accumulé pour sa vieillesse, et dut recommencer à donner des leçons pour vivre de façon presque misérable. Elle avait chanté, comme on l'a dit, à

Paris, mais aussi à Venise en 1791 (anno Todi), mais sans y recueillir les suffrages qu'y avait rencontrés sa grande rivale.

Quelques illustres castrats, « avant la disparition de leur espèce », hantent encore les scènes italiennes et circulent à travers l'Europe. L'un des plus connus, Girolamo Crescentini (1762 ou 1766-1846), le fut par sa voix, et aussi par ses caprices enfantins. Comme il jouait un « Horace » dans un opéra de Cimarosa, il exigea de porter le costume, plus beau que le sien, mais beaucoup trop grand pour lui, de son partenaire, un « curiace », qui dut se contenter de la veste trop petite de Crescentini. Il fut de ceux que Napoléon Ier aimait à entendre, et résida à Paris de 1806 à 1812. Il publia ses « Exercices de chant » en 1841.

Aprile (1738-1814) chantait à Naples en même temps qu'Anna de Amicis. Il était contralto et se consacra assez tôt à l'enseignement. Luigi Mareschi (1755-1829) pouvait montrer, dans toute l'étendue de sa voix, une gamme chromatique en trilles et avec une incroyable rapidité. Un peu plus âgé que lui, Gaspara Pacchiarotti (1744-1821 ou 1825), formé à Saint-Marc à Venise, connut des succès européens mais se retira assez tôt de la scène et devint un des maîtres de chant les plus recherchés. Francesco Tenducci (1736 – mort après 1800), sopraniste, se maria en 1757, et fut poursuivi pour adultère en 1775 ! Sa carrière se déroula surtout en Angleterre.

Anton Raff (1714-1797), le ténor le plus célèbre de son temps, était d'origine allemande. On avait fait valoir l'étendue de sa voix en Espagne (1751), dans le théâtre dirigé par Farinelli, en compagnie de Gizziello, la Mingotti, Mansuoli, Guarducci et quelques autres, puis était rentré en Italie avec Broschi en 1759. Bien que Raff atteignît 67 ans en 1781, c'est pour lui que Mozart aurait écrit la partition de ténor d'*Idomeneo.*

En France

On signale à Naples Louise Geoffroy et son mari, Boudin, qui, sans doute peu reluisants tous deux dans l'art du Bel Canto, finirent par se consacrer à la vie dévote.

Cependant, les chanteurs et cantatrices, en France, à cette époque, comme Mlle Lemaure (1704-1783),

interprète de Campra et de Rameau, Jelyotte, le ténor de Louis XV, Larrivée et sa femme, la charmante Marie Fel (1713-1794) admirée de Rameau, sont d'excellents artistes, et souvent des acteurs remarquables et émouvants. Gluck allait tirer parti de Legros, Sophie Arnould et Rosalie Levasseur. Un peu plus tard, en 1777, Antoinette Clavel, surnommée Mme Ressource devenue enfin Saint-Huberty (1756-1812), chantera les œuvres du chevalier, abandonnera la scène en 1790 et mourra assassinée avec son mari, le comte d'Entraigues, alors en ambassade.

En même temps qu'elle, Rose Lefèvre (1755-1821), plus tard Mme Dugazon (1776), se révèle comme l'une des dernières vocalistes françaises de l'Ancien Régime. C'était un mezzo léger et agile, formé en grande partie par Justine Favart, et qui laissera son nom à un type de rôle que l'on retrouvera surtout par la suite dans l'opérette. D'une famille de musiciens, elle avait abordé les planches d'abord comme danseuse, à l'âge de 12 ou 13 ans, puis comme cantatrice à partir de sa vingt-troisième année. Son ancienne rivale, qu'elle avait éclipsée, Mme Marie Desbrosses, fille, elle aussi, de musiciens appréciés, était montée sur la scène à l'âge de 6 ans (vers 1770), ne l'abandonna qu'en 1829, et décéda en 1850 à 87 ans. Elle avait joué tous les rôles, depuis les enfants jusqu'aux duègnes, et même les Dugazon !

Quant à Mlle La Guerre (1755-1783) qui chantait aussi bien qu'elle buvait, elle joua *Alceste* à la suite de Rosalie Levasseur, puis l'*Iphigénie* de Piccinni, mais mourrut de ses excès, peu après, à l'âge de 28 ans.

Tous ces artistes étaient adaptés à l'art mesuré de Rameau. Ce dernier écrivait bien des airs dans la forme italienne, avec

des tenues et des vocalises. M. P.-M. Masson cite précisément, d'une part, l'ariette de Pygmalion : « Règne, Amour », triomphe de Jelyotte, et qui comporte une assez longue tenue suivie de mélismes ; et de l'autre, une vocalise de dix mesures tirée des *Boréades*. D'ailleurs, comme Lully, Rameau a tout un répertoire de mots qu'il ne manque pas d'orner quand il les rencontre dans ses livrets. Mais ces « agréments » restent très modérés et n'atteignent jamais l'extravagance qui marque les maîtres italiens et allemands de ce temps.

En ce sens, en 1770, le *Journal de Musique* annoncera que, dans telle ou telle manifestation lyrique, « les chanteurs n'auront point de sons filés, pas de ces battements mortels que l'on appelle cadences... pas de ports de voix ni de coulés, etc. ».

Chapitre V

ROSSINI ET L'ÉCLAT FINAL DU BEL CANTO

Gioacchino Rossini

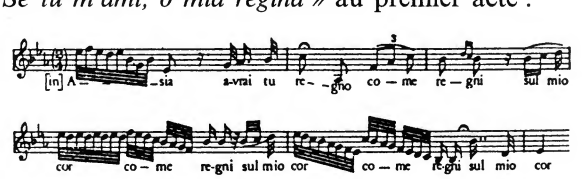
Le 26 décembre 1813, Gioacchino Rossini représente son opéra fameux *Aureliano in Palmira.* Le rôle d'Arsace (mezzo-soprano) est interprété par le castrat Velluti qui tenait la vedette à Milan. Velluti se montra, à la fois, si au-dessous de sa tâche dans les vocalises improvisées et si envahissant par ses interventions personnelles, qu'il aurait décidé Rossini à écrire dorénavant lui-même toute la partie ornementée. En rendant cet interprète responsable de la chute de la partition, et pour éviter le retour de pareils échecs, Rossini se serait déterminé à écrire tous les traits *in extenso.* On parlera alors de « Réforme rossinienne », car c'était, d'une part, consacrer l'usage de la vocalise, de l'autre, sacrifier l'initiative du chanteur.

Mais l'histoire ainsi présentée est sans doute excessive, car dès ses premiers opéras, et surtout dès sa premiere grande réussite, *Tancrède,* composé à Venise en 1813, Rossini note minutieusement les ornements, fioritures, broderies, cascades, volatines, signale les trilles et, s'il laisse quelque licence au chanteur, c'est à l'occasion de points d'orgue ou

de certains passages en valeurs longues (cavatine d'Aménaïde) qui étaient probablement prétexte à mélismes, groupes, etc. Toutes ses partitions sont ensuite rédigées d'après le même principe, en particulier l'*Aureliano in Palmira* incriminé. La grande tirade de seize mesures qui empanache l'un des airs principaux de Zénobie *(« No mi piange... »)*, et atteint au *mi* bémol 5, est entièrement écrite et mesurée. Les cavatines du ténor, les soli d'Arsace, tous ornés en notes normales, donc intégrés dans la mesure, et ne présentant que très peu de probabilités d'avoir été introduits par des chanteurs, puis incorporés à l'édition publiée postérieurement, ne laissent quelque échappatoire aux interprètes qu'aux points d'orgue, à la vérité assez fréquents.

Même si, ainsi, le personnage incarné par Velluti fait montre d'une colorature très serrée par rapport aux opéras précédents, il est possible qu'en dépit de cela, l'interprète eût préféré superposer ses propres fioritures au texte rossinien. Mais il est juste alors de préciser que Rossini ne l'en décourage pas dans sa propre partition par cet emploi répété de points d'orgue.

L'exemple suivant est tiré de l'andantino d'Arsace : *« Se tu m'ami, o mia regina »* au premier acte :



La colorature nous apparaît déjà très serrée pour l'époque (groupes de quadruples croches, équivalant parfois à des trilles écrits *in extenso* et à des gammes descendantes). Mais l'important est de noter dans ce passage les deux points d'orgue indiqués par le

signe 𝄐. Si le premier est placé sur le mot *regno,* le second, en revanche, est placé non pas sur une note, mais entre deux notes. Ces points d'orgue sont donc une indication, pour le chanteur, à laisser libre cours à sa virtuosité. Autrement dénommé *Arresti* ou *Arbitri,* ou dans certains cas *« mezza cadenza »,* ces signes signifiaient qu'en ce point l'interprète devait insérer une de ses propres inventions sous forme d'une vocalise.

Dans le cas de notre second point d'orgue, sa position nous invite à penser qu'il s'agissait là d'une improvisation plus longue et plus embellie qui était demandée au chanteur.

Cet exemple n'est pas isolé et tout le rôle d'Arsace contient ce genre d'indications. Trois points d'orgue à fonction d'*arresti* sont présents dans l'Andantino en 6/8 *« chi sa dirmi o mia speranza »* ; deux à la conclusion de l'Andantino en 3/4 *« perchè mai le luci aprimmo »* (et sont même placés à la fin du morceau, ce qui exige de l'interprète qu'il improvise même toute une cadence) ; le rondo *« non posso, al mio tesoro »* en contient jusqu'à huit ! La réforme qu'on prête donc à Rossini, et qu'on lui reproche, se borne donc plutôt à graver *in extenso* certaines cadences, signalées jusqu'alors par des points d'orgue et à raréfier à l'extrême les possibilités d'improvisation.

Un point important reste à être précisé, car les auteurs du XVII[e] siècle écrivaient, eux aussi, parfois leurs traits vocalisés, inquiets de s'en remettre aux talents douteux de leurs interprètes, et Rossini ne paraît donc pas innover en ce domaine. Or, on a justement trop longtemps considéré que ce chant rossinien était destiné à flatter la vanité de ses interprètes par de stériles effets de virtuosité pour se ménager ainsi facilement les applaudissements et la faveur du public. Ce sera, par exemple, l'avis de biographes et de spécialistes de Rossini comme Radiciotti ou Roncaglia. Certains auteurs considèrent cependant que cette démarche est erronée car elle s'attache trop (et s'aveugle) à cette soi-disant initiative qui retire aux

chanteurs toute faculté d'improviser et « clôt », en quelque sorte, la partition alors que c'est au sein même de cette opposition entre le verbe et la musique que se situe la seule prise de position intéressante de Rossini, le reste n'en étant que des conséquences.

L'idée qu'a Rossini de l'opéra, et de la musique en général, est celle d'une musique devant tendre à se libérer de l'entrave des mots. De là, découleront tous les aspects particuliers de sa vocalité. Il s'exprime en ces termes : « Vous aurez noté, subtil et très cher Docteur Filippi, qu'intentionnellement j'ai passé sous silence le mot *imitatif* dans la recommandation que je vous ai faite pour les jeunes compositeurs sur l'art musical italien ; j'y ai parlé *seulement* de mélodie et de rythme. Je demeurerai toujours inébranlable dans ma conviction que l'art musical italien (particulièrement pour la partie vocale) est tout entier *idéal et expressif*, jamais *imitatif* comme le voudraient certaines grosses têtes de philosophes matérialistes. Qu'il me soit permis de dire que les sentiments du cœur s'expriment, ils ne s'imitent pas » (lettre à Filippo Filippi, 26 août 1868). Et ailleurs : « La musique est un art sublime, précisément parce que n'ayant pas les moyens d'imiter le vrai, elle s'élève au-dessus de la nature commune, dans un monde idéal. » Ou encore : « Notez bien que l'expression de la musique n'est pas celle de la peinture, et qu'elle ne consiste pas à peindre sur le vif les effets extérieurs des émotions de l'âme, mais à les susciter chez qui l'écoute. » Et encore et surtout : « Il (le compositeur) ne s'arrêtera pas aux paroles, si ce n'est pour y accorder le chant, sans cependant s'écarter du caractère général de la musique qu'il aura soigneusement choisi de manière que les mots servent à la musique plutôt que la musique aux mots. Les paroles, dans une scène pathé-

tique ou terrible, seront tantôt gaies, tantôt tristes, tantôt d'espoir, tantôt de crainte, de prière ou de menace, selon le mouvement que, peu à peu, le poète a voulu donner à la scène. Si le musicien s'applique à suivre pas à pas le sens des mots, il composera une musique inexpressive en elle-même, pauvre, vulgaire, faite, dirais-je, comme une mosaïque, et incohérente ou ridicule. »

Les paroles sont donc uniquement pour Rossini des éléments d'orientation, ou même simplement indicatifs. Rossini propose donc une vision à l'opposé des positions platoniciennes, qui, rappelons-le, faisaient prévaloir le mot sur la musique, comme celles des compositeurs florentins et même, dans un certain sens, de Monteverdi, puis surtout aux conceptions de Gluck ou des romantiques. Chez ces derniers en effet, le chant naît du verbe, et est assujetti aux accents et aux inflexions du langage parlé. Chez Rossini en revanche, la mélodie peut déployer ses ailes car le compositeur la libère de ses entraves rhétoriques. Dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal insistera sur ce point particulier en précisant cette subordination de la parole à la mélodie.

La conséquence scénique de cette conception de l'art vocal fut une certaine frigidité des personnages de Rossini, non dans les sentiments exprimés certes, mais dans leur représentation qui nous apparaît alors sublimée. Avec la fixité d'une statue, droits et stoïques, les chanteurs sont comme « du haut d'un piédestal », idéalisés. Et cela même lorsque sont éprouvés par eux des sentiments violents ou belliqueux, ou si des passions les déchirent : l'effet scénique est sacrifié à l'effet musical.

Les castrats, en ce sens, prodiges de virtuosité et interprètes d'une incomparable expressivité, incarnent l'idéal vocal de Rossini, par la beauté du son qu'ils développent, et cette aisance qu'ils ont dans leurs exécutions. Dans une lettre à Torquato Antaldi du 15 juin 1851, Rossini exprime en effet sa réprobation pour ces artistes et ces interprètes qui souvent sacrifient cette même beauté du son à des solutions prétendu-

ment plus expressives, ce qui revenait, pour lui, à « hurler à la mode du jour ».

Car Rossini a déjà en lui cette impression que l'art vocal subit une effroyable décadence, et, dans sa lettre à Filippo Filippi, du 26 août 1868, il exprimera ainsi cette idée : « Je ne peux nier certaines décadences de l'art vocal, ses nouveaux adeptes tendant au style forcené plutôt qu'au doux chant italien qui résonne dans l'âme. » Et également, dans une lettre à Francesco Florimo, rapportée par Radiciotti : « Aujourd'hui, l'art vocal est aux barricades ; le genre fleuri de naguère est remplacé par le genre nerveux, le solennel par les hurlements, qu'autrefois on appelait français ; enfin, le sentimental affectueux par la passion forcenée. » Enfin, et surtout, au cours d'une entrevue avec Wagner, en 1860, dont Edmond Michotte a laissé un compte rendu quasi sténographique, il explique de façon claire l'une des raisons pour lesquelles il a renoncé, après *Guillaume Tell,* à écrire des opéras, par cette formule lapidaire : « L'art du chant avait sombré. »

Si nous revenons à présent à *Aureliano in Palmira* nous pouvons admettre maintenant que la « responsabilité » de Velluti dans cette réforme rossinienne fut plus que limitée et n'a pas eu cette dimension qu'on a voulu lui attribuer. Le processus est, en effet, progressif, car après *Aureliano in Palmira* viennent *Sigismondo* en 1814 et *Il Turco in Italia* de la même année, où n'apparaissent pratiquement pas de remèdes draconiens aux interventions (malheureuses ?) des interprètes, et l'on ne note pas alors d'évolution notable par rapport à *La pietra del Paragone* et à *L'Italiana in Algeri.*

Elisabetta Regina d'Inghilterra de 1815 apporte enfin une plus grande densité à la colorature, qui devient plus serrée sans que l'on puisse parler cependant de bouleversement radical des positions. Cet opéra, même s'il est une étape certaine dans l'évolution du processus, ne peut marquer le début d'une réforme qui puise ses racines bien antérieurement. En effet, dans l'opéra *Torvaldo e Dorliska* qui vient aussitôt après, on remarque que la colorature

rossinienne est moins fournie par rapport à *Elisabetta, Regina d'Inghilterra.* C'est en effet avec *Il Barbiere di Siviglia,* avec *Otello*, avec *La Cenerentola* et avec *La gazza ladra* que le tournant sera définitivement pris, et que la colorature devient alors extrêmement serrée pour atteindre son point culminant dans le dernier opéra écrit pour un théâtre italien : *Sémiramide.*

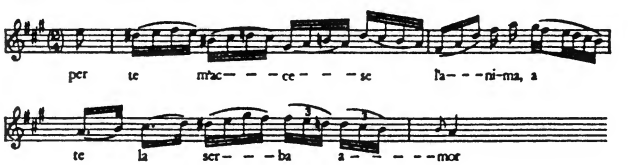
Si les préoccupations de Rossini sont ainsi dues aux hésitations malheureuses et aux comportements d'un chanteur comme Velluti ou même dirigées pour flatter une cantatrice comme la Colbran, elles ne sont donc que secondaires. L'aspect primordial de cette réflexion reste donc d'imposer une certaine discipline aux interprètes, par le biais de sa propre conception de l'art vocal et du drame musical.

Cette position qui supprimé, sinon limite l'initiative du virtuose n'est cependant pas radicale, définitive. Rossini ira même jusqu'à accorder une « licence d'ornementer » à Henriette Sontag comme le rapporte Schmidl dans son *Dictionnaire universel des musiciens* à l'article « Pisaroni ». La conception de Rossini nous apparaît donc plus mesurée, et la partition du compositeur perd alors un peu de son caractère « sacré » ou inviolable. Dans ce sens, Rossini n'était pas du tout opposé aux variations des *da capo* dans le cas où le compositeur avait omis de les mentionner. La soprano anglaise Clara Novello demanda ainsi à Rossini, dans l'une de ses lettres, s'il était nécessaire de varier les *da capo* et le compositeur de répondre par l'affirmative. Cela fut si véridique, qu'il écrivit personnellement des variations pour la cavatine *« Il braccio mio conquise »* du *Tancredi* de Nicolini, et celles de l'allegro *« La tremenda ultrice spada »* des *Capuleti e i Montecchi* de Bellini.

En réaction à la virtuosité des époques belcantistes, qui adoptaient des vocalises prenant appui sur une syllabe d'un mot, et qui se prolongeaient pendant plusieurs mesures, en se développant selon des formules répétitives, qui perdaient peu à peu toute saveur, Rossini adopta un style mixte, à mi-chemin entre le

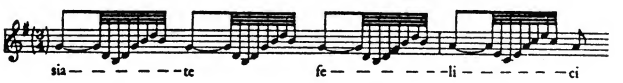
syllabique et le vocalisé. Même si le procédé n'est pas nouveau, et s'il fut utilisé auparavant par Giovanni Bononcini, puis repris au début du XIX[e] siècle par Paer, il fut systémisé par Rossini et devint un procédé caractéristique de ses compositions. Celui-ci consiste ainsi à traiter par des groupes de trois, quatre, six notes, ou même par des figures irrégulières, chaque syllabe d'un mot. Ce fut sans doute la plus grande innovation de Rossini dans le domaine de l'écriture vocale.

Déjà dans *La Cambiale di Matrimonio,* le duo entre Fanny et Edoardo nous présente un exemple de ce style virtuose, s'appuyant sur la décomposition des mots en syllabes :



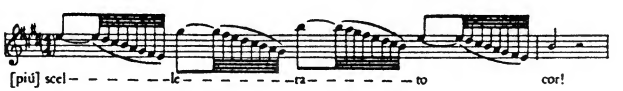
Il est donc évident que le mot n'est plus ici qu'un instrument au service de la musique. Sa signification ou son sens sont ici relégués au second plan pour pouvoir permettre à la mélodie et au chant d'écarter l'imitation du sens littéral des mots, pour mieux les exprimer. Ce procédé va donc se généraliser chez Rossini, et dès ses premiers opéras à *Sémiramide,* on retrouve une semblable démarche. Citons par exemple le duo (andantino en 4/4) : *« O che muso, que figura »* entre Isabella et Mustafà, tiré de l'acte premier de L'*Italiana in Algeri* :

ou l'andante en 3/4 *« bell'alme generose »* de la protagoniste de *Elisabetta Regina d'Inghilterra* :

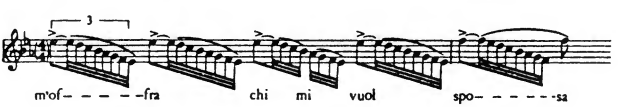


Mais encore, parmi les multiples exemples, l'allegro moderato de la cavatine de Rosine *« Io son docile »* du *Barbier de Séville*, et le duo entre Rosine et Figaro : *« Dunque io son ? Tu non m'inganni ? »* ; l'allegro *« tutto sorridere mi veggo intorno »* de Ninetta dans *La Pie voleuse* ; quelques passages de l'adagio *« assisa a pie'd'un salice »* de Desdémone dans *Otello* (plus particulièrement le début de la troisième strophe *« salce d'amor delizia »*) ; et enfin l'allegro d'Arsace *« O come da quel di »* de *Sémiramide*.

Rossini va également multiplier l'emploi des séries de volatines conjointes successives, dans son écriture vocale. Citons ainsi, par exemple, celles de la protagoniste de *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* dans le maestoso en 4/4 *« Fellon la pena avrai »* :



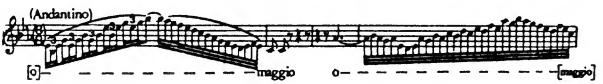
ou celles de Cendrillon dans le maestoso en 4/4 *« Sprezzo quel don que versa »* :



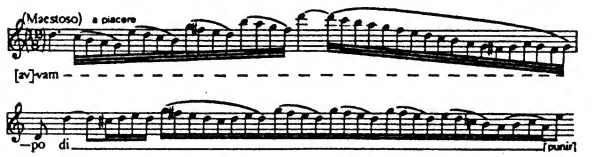
Venant peu à peu se substituer aux longues vocalises, l'écriture vocale de Rossini nous présente également de

nombreuses *volate*. De timides et mesurées dans ses premières œuvres, avec par exemple celles de Clarice dans *La Pietra del Paragone, « Se per voi le care io torno »* :

elles auront tendance à s'emballer par la suite, et annonceront bientôt des moments exceptionnels de l'action imposant une certaine virtuosité, comme dans le final du premier acte de *Sémiramide,* avec l'air *« Giuri omaggio »* :



ou toujours dans *Sémiramide* avec l'air d'indignation d'Idreno, à l'acte I, *« Ah, dov'è, dov'è il cimento »* :



ou, dans le rondo final, dans lequel Cendrillon peut laisser libre cours à sa joie :

A travers l'usage du *da capo* transparaît enfin un autre aspect de l'écriture vocale de Rossini : les varia-

tions. Si, bien des fois, Rossini ne varie pas ses *da capo,* cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'oppose à ce procédé. C'est alors souvent à l'interprète de le faire, car l'on continuera, jusqu'à Bellini et Donizetti, à considérer qu'un *da capo* non varié était une chose aberrante.

Rossini, si attaché au chant des castrats, se montre inquiet de la disparition, au début du XIX^e^ siècle, des sopranistes et des contraltistes. Dans une lettre à Luigi Crisostomo Ferrucci du 23 mars 1866, il s'exprimera en ces termes : « Ces mutilés qui ne pouvaient suivre d'autre carrière que celle du chant furent les fondateurs du *cantar che nell'anima si sente* – chant qui résonne dans l'âme, et leur suppression fut à l'origine de l'affreuse décadence du beau chant italien. »

Le remède est alors de faire jouer des femmes en travesti masculin et naissent alors les *« contralto musico »* qui se spécialisent dans l'interprétation des rôles écrits pour les castrats. Cette solution n'est d'ailleurs pas nouvelle, et elle fut utilisée en Italie, plus particulièrement à Naples, à la fin du XVII^e^ siècle, et au tout début du XVIII^e^ siècle, puis à Londres à l'époque de Haendel. C'est ainsi que des cantatrices comme Judith Pasta incarnent Télémaque dans *Penelope* de Cimarosa, Armando dans le *Crociata in Egitto (Le croisé en Égypte),* de Meyerbeer, ou Enrico dans la *Rosa bianca e la rosa rossa* de Mayr.

Les rôles de « musico » peuvent être également composés spécifiquement pour des contraltos femmes. Cela ne se trouve pas uniquement chez Rossini mais également chez d'autres de ses contemporains. On peut citer les exemples de Enrico di Borgogna et Abenamat dans *Zoraïde di Granata* de Donizetti ; Edemondo dans *Emma di Resburgo,* Almanzor dans *L'Esule di Granata* de Meyerbeer ; Énée dans *Didone*

abbandonata ; Osvino dans *I Normanni a Parigi,* Don Diego dans *Donna Caritea* et le protagoniste de *Uggero il danese* de Mercadante ; Corrado dans *Il Corsaro* et Vilfredo dans *Ivanhoe* de Pacini, et, bien sûr, Roméo dans *Giulietta e Romeo* de Vaccaj et dans *I Capuleti e I Montecchi* de Bellini.

Rossini va donc essentiellement faire reposer son art du chant sur ce contralto bien qu'il sache pertinemment qu'il ne pourra pas retrouver les prodiges dont avaient été capables les castrats. Pourtant, ses compositions tendent vers cette perfection de la voix, et parfois, en cas d'interprète exceptionnel, atteignent une beauté semblable. Ainsi, lorsque Théophile Gautier entendit chanter Marietta Alboni, l'une des plus grandes contraltos rossiniennes, il décrivit son chant en ces termes : « Une voix si féminine et en même temps si mâle ! Juliette et Roméo dans le même gosier ! »

Rossini confiera aux contraltos des rôles de « prima donna bouffe » et de « musico ». Ainsi, dans *Equivoco stravagante* (1811), Rossini écrira pour la première fois un rôle de « prima donna bouffa » pour Marietta Marcolini qui incarnait le rôle d'Ernestina. Suivront ensuite les personnages de Clarice dans *« La Pietra del Paragone »,* et d'Isabella dans *« L'Italiana in Algeri ».* La virtuosité qui leur est alors imposée s'accentuera avec Rosine dans *« Il Barbiere di Siviglia »* et avec la *« Cenerentola »,* mais déjà leur tessiture flirte avec le mezzo-soprano.

Le contralto « musico », soit donc « en travesti », apparaît dans le premier opera-seria de Rossini : *Demetrio e Polibio* avec le personnage de Silveno. Viendront ensuite le rôle-titre de *Ciro in Babilonia,* Tancredi, Sigismondo, Ottone dans *Adelaïde di Borgogna,* Edoardo dans *Edoardo e Cristina,* Malcom dans la *« Donna del Lago »,* Faliero dans *Bianca e*

Faliero, Calbo dans *Maometto II,* et Arsace dans *Semiramis.*

L'étendue du contralto rossinien va du *sol* 2 au *si* 4. Exceptionnellement, dans *Ricciardo e Zoraïde,* le personnage Zomira, écrit pour Rosamunda Pisaroni, descend au *mi* bémol 2 dans un arpège (sextuor *« Oppressa smarrita »,* acte I). Le contralto ne monte au *si* 4 que dans le chant vocalisé (le plus souvent dans les *volate*) ; dans le chant syllabique, il ne dépasse pas ordinairement le *fa* 4 ou le *sol* 4. La tessiture, toujours dans le chant syllabique, gravite en grande partie entre le *do* 3 et le *do* 4.

Si Rossini emploie de façon répétée le mezzo-soprano, ce dernier ne tient que rarement, contrairement au contralto, le devant de la scène. Rossini ne lui confiera ainsi un rôle important qu'en une seule occasion : le page Isolier dans *Le Comte Ory.* Mentionnons ainsi les personnages de Zulma dans *« L'Italiana in Algeri »,* de Zaïda dans *« Il Turco in Italia »,* de Berta dans *« Il Barbiere di Siviglia »* et dans l'opera-seria celui d'Emilia dans *Otello.*

Les rôles d'amoureuses sont invariablement interprétés par des sopranos, tant dans les opéras-seria que dans le genre bouffe. Les rôles de sopranos dans l'opéra-comique ne sont néanmoins pas aussi virtuoses. Leur colorature dans les opéras-seria est ainsi plus étendue. Dans *Aureliano in Palmira,* Zenobla monte ainsi en vocalises jusqu'au *mi* bémol 5.

Dans l'opéra-comique, le soprano est *« prima buffa ».* Fiorilla dans *« Il Turco in Italia »* incarne un caractère plein de vivacité et de malice, comme d'ailleurs Fanny dans la *« Cambiale di Matrimonio »* et Sofia dans *« Il Signor Bruschino ».*

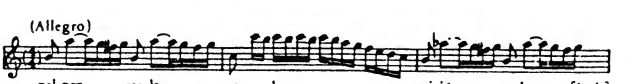
Le ténor grave occupera également une place importante dans les operas-seria italiens de Rossini. Il incarne généralement, aux côtés du

contralto amant, des rôles de pères nobles (Demetrio-Eumène dans *Demetrio e Polibio,* Argirio dans *Tancredi*), ou de rival (Baldassare dans *Ciro in Babilonia,* le rôle-titre dans *Aureliano,* Ladislao dans *Sigismondo*).

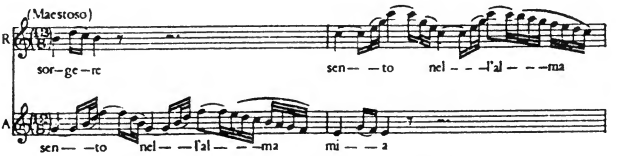
A dater de 1815, Rossini se heurte à un écueil de taille. La véritable dictature d'Isabel Colbran au théâtre San Carlo l'empêche d'employer un contralto « musico » car cela aurait signifié opposer à la cantatrice une autre voix féminine au premier plan. En conséquence, non seulement dans *Elisabetta,* mais encore dans *Torvaldo e Dorliska,* représenté ensuite au théâtre Valle de Rome, les rôles d'amants sont tenus par deux célèbres ténors graves : Andrea Nozzari qui joue le rôle de Leister, et Domenico Donzelli qui interprète celui de Torvaldo. Nozzari, qui sera sans doute le plus typique des « baryténors » rossiniens, incarnera ensuite Otello, Rinaldo dans *Armida* puis Osiride dans *Mosè.*

Giovanni David sera, lui, en revanche, le prototype même du ténor « contraltino » rossinien à la tessiture extrêmement aiguë et vertigineuse comme nous le montre ce passage du duo *« Ah, vieni nel tuo sangue »* entre Rodrigo et Otello au deuxième acte d'*Otello* :

ou cet autre air : *« S'ella m'è ognor fedele »* retenu de la cabalette *Ricciardo* :



Le duo *« Oval dolce speme »* entre Ricciardo et Agorante met en évidence, enfin, la différence de tessitures entre un ténor « contraltino » et un baryténor :



Dans l'opéra rossinien les voix barytonales sont incluses dans le terme de basse.

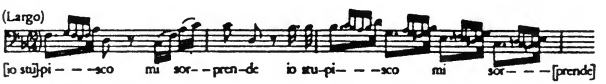
Dans le genre *giocoso,* on trouve simultanément deux types de basses : l'une est la basse caricaturale, d'un comique plus insistant et qui incarne les rôles de père ou de mari stupide, ou de l'ancien tuteur berné. L'autre est une basse plus noble qui peut même aller jusqu'à interpréter des personnages de haut rang, ou des amants.

Dans *« La Pietra del Paragone »,* par exemple, le comte Asdrubale joue ainsi un rôle d'amant, tandis que Fabrizio est une basse caricaturale. Dans *« L'Italiana in Algeri »,* Mustafà est noble, et Taddeo caricaturé, etc.

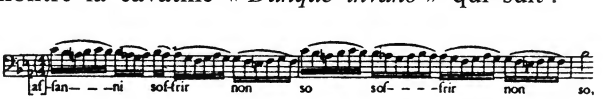
La basse caricaturale, bien que Rossini lui demande parfois quelques traits de virtuosité, a des dons vocaux plus modestes que la basse noble. Ce dernier registre fut généralement interprété par Filippo Galli (Azdrubale, Mustafà, Selim), et Rossini, devant un semblable talent, eut tendance alors à compliquer l'écriture de ces basses nobles.

Notons enfin un troisième type de basse parfois présent dans les opéras de Rossini : le baryton qui joue les *deus ex machina,* tire les ficelles, et fait office d'entremetteur : citons, par exemple, Prosdocimo dans *Il Turco in Italia,* Figaro dans *Il Barbiere di Siviglia,* Daudini dans la *Cenerentola.*

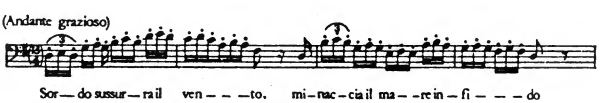
Lorsque Rossini dispose d'un interprète, basse, suffisamment talentueux (comme Filippo Galli), il emploie une étendue vocale qui va, en général, du *sol* 1 au *fa* 3 ou au *fa* dièse 3. L'écriture est alors très ornementée et suppose une souplesse vocale exceptionnelle pour une voix grave. Le passage suivant est ainsi tiré du premier acte du *Turco in Italia* interprété par Selim :



Dans l'opéra-seria, ou semi-seria, les rôles de basse se rattachent en principe aux traditions des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Ils interprètent des rôles de traître, rival de l'amant comme le personnage de Orbazzano dans *Tandredi* ou du duc d'Ordow (écrit pour Filippo Galli) dans *Torvaldo e Orliska.* Ce dernier rôle fut la première basse seria à laquelle Rossini donna un grand relief de virtuosité comme le montre la cavatine *« Dunque invano »* qui suit :



Le podestat lui-même doit souvent interpréter une écriture mélismatique et virtuose, comme au cours de la cavatine du premier acte *(« Il mio piano e preparato »)* ou l'air du deuxième acte *(« Si per voi pupille amate »)* ou l'andante grazioso du finale du deuxième acte :



Notons également la présence de basses incarnant des rôles de tyrans ou de traîtres : Gessler dans *Guillaume Tell,* Leucipo dans *Zelmira* et le pharaon dans *Mosè.*

On trouve enfin deux autres rôles de basses rossiniennes : ceux du père noble (Elmiro dans *Otello,* Douglas dans *La Donne del Lago,* Polidoro dans *Zelmira*) ou de prêtres (le prêtre d'Isis dans *Aureliano in Palmira,* le rôle-titre de *Mosè* et Oroe dans *Sémiramis*).

Artistes, interprètes et virtuoses au XIX^e siècle

En Italie. — L'interdiction faite aux castrats par le pape Clément XIV (de 1769 à 1774) de paraître sur les théâtres eut pour conséquence le retour des femmes sur la scène de Rome, d'où elles avaient été exclues. On assiste donc à partir du début du XIX^e siècle à la disparition des castrats. Avec Crescentini, Giovanni Velutti fut apparemment le dernier grand castrat qui se fit entendre au théâtre, qu'il abandonna définitivement en 1829. Les cantatrices prennent alors peu à peu le devant de la scène.

Anna Zamperini, à peu près contemporaine de Piccinni, tira une véritable réputation du rôle de la Cecchina, qu'elle interprétait en 1769 dans la *Buena Figlia* de ce compositeur.

Ann-Selina Storace (1766-1817), fille et sœur de musiciens italiens, formée par Sacchini, fit une brillante carrière de soprano léger à partir de 1780 (elle avait alors 14 ans), et chanta Suzanne dans *Le Nozze di Figaro* de Mozart.

Protégée par Napoléon, admirateur de sa voix de contralto, qui atteignait l'aigu du soprano, José-

phine Grassini, née en 1773 à Varèse, vint en France après Marengo, et chanta à la cour avec le castrat Crescentini. Après la chute de l'Empire, elle retourna en Italie, où elle mourut en 1850. Elle avait remporté les plus éclatants succès lors de ses débuts à Milan en 1794, puis à Naples et à Londres.

Plus jeune qu'elle, Angelica Catalani (1780-1849) a fait aussi une partie de sa carrière en France, après avoir débuté à 15 ans au théâtre Fenice de Venise. Elle épousa un ambassadeur français, Valabrègue, et à la Restauration, elle revint à Paris, qu'elle avait quitté jadis, en qualité d'ennemie de Napoléon. Elle bénéficie alors de la direction du Théâtre-Italien, qui ne tarde pas à péricliter. Après des tournées triomphales, qu'elle dut davantage à la beauté de son contralto qu'à sa science contestable du chant, comme le préciseront certains critiques, elle railla encore Paris, et y mourut du choléra. Certains historiens du chant considèrent Angelica Catalani comme la dernière représentante de la prestigieuse école italienne du XVIII^e siècle.

Quant à l'Espagnole Isabelle Colbran (1785-1845), première femme de Rossini, bien qu'elle eût une très belle voix, qu'elle parût sur la scène du théâtre de Naples, et créât *Guillaume Tell* à Paris, en 1829, elle était plus passionnée, semble-t-il, pour les jeux de hasard, où elle engloutit sa fortune, que pour l'exercice du « bel canto ». Rossini, qui l'avait connue dans son enfance, à Bologne, et l'avait retrouvée au cours de sa vie itinérante, dut finalement s'en séparer.

Parmi les meilleures interprètes de Rossini se place encore Rosamonde Pisaroni (1793-1872), agréée assez tard à Paris (1827). A la suite d'une grave maladie, sa voix passa du soprano à un

contralto très étendu. Elle rivalisa de prestige avec avantage à l'égard de la Malibran, et de la Sontag, et, malgré sa laideur, elle exerçait un charme profond dans des rôles comme celui d'Arsace dans *Sémiramide*, dont elle savait mettre en valeur le côté dramatique. Elle mourut à Plaisance, sa ville natale.

Enfin, la Desdémone d'*Otello* fut incarnée par une des gloires vocales de l'Europe : Milanaise et de famille israélite, Judith Pasta (1798-1865) avait une voix très étendue, courant du *la* 2 au *ré* 5 avec une tessiture de mezzo, et possédait un talent inné d'actrice, extrêmement noble et émouvant. Sa carrière, commencée à l'âge de 17 ans, fut relativement courte mais, après des débuts hésitants, se développa brillamment et s'affirma dans les opéras de Bellini, de Rossini, et de Paisiello, où Judith renouvela, selon Fantoni, « les prodiges vocaux de la Cortellini, autre étoile du grand siècle de l'art ». Admirée de Talma, qui la vit personnifier Tancrède de Rossini, et s'étant, à 31 ans, consacrée à l'enseignement, la Pasta compta parmi ses élèves Julia Grisi (1811-1869), qui laissa un vif souvenir à Paris, à Londres, et, en 1854, en Amérique, où elle fit une tournée mémorable. Elle s'était fait apprécier dans le rôle étincelant de Sémiramis, plus tard dans celui de Norma et dans *I Puritani* qui furent écrits pour elle. Théophile Gautier la portait aux nues. En Angleterre, elle dirigea, sans succès financier, un théâtre musical avec le ténor Mario, et chanta jusque dans les dernières années de sa vie. Elle mourut près de Florence. Très belle, sculpturale, a-t-on dit, elle possédait une voix souple, ample et bien assise, qui a pu lui permettre de rivaliser dans le souvenir des amateurs, avec la Malibran. Sa sœur, également cantatrice

(mezzo), née en 1805, crée le rôle de Roméo des *Capulet et Montaigu* de Bellini, interprète, en 1832, à Paris, d'autres œuvres de ce compositeur, et meurt prématurément, en pleine gloire, à l'âge de 35 ans, après être devenue, en 1834, comtesse Barni par son mariage.

Julia et Judith Grisi furent dépassées, en célébrité, par deux autres sœurs dont le père, Manuel Del Popolo Vicente (né à Séville en 1755 et mort à Paris en 1832), avait adopté le nom de son beau-père Garcia, et entrepris une carrière de ténor et de compositeur, d'abord en Espagne, où il chanta même le flamenco, puis dans toute l'Europe et aux Amériques. Devenu riche, puis dépouillé de sa fortune, il revint ruiné à Paris et s'y fit professeur de chant. Ses meilleures élèves furent ses deux filles, Marie et Pauline.

Marie-Félicité était née à Paris, lors du premier séjour qu'y fit Garcia, en 1808, et dès 1825, à 17 ans, elle était engagée à l'Opéra de Londres comme *prima donna*. En Amérique, où elle se rendit l'année suivante, elle épousa un certain Malibran (dont elle se sépara bientôt). Elle parcourt ensuite l'Europe : Paris, Londres, Naples, Milan, dans le triomphe croissant que lui valaient son contralto d'une immense étendue (on lui attribue un mezzo), sa beauté, son talent remarquable de tragédienne, et, fait plus rare, une intelligence réelle jointe à beaucoup de charme, de vraie dignité, dit-on, et de bienveillance. En 1836, elle épousait de Bériot et, peu de jours après, faisait une chute de cheval, dont les suites devaient entraîner sa mort quelques mois plus tard, au cours d'un festival de musique à Manchester. La Malibran passa dans le monde de la musique comme un météore éblouissant, et son destin unique a donné lieu à une importante littérature.

Sa mort fut, à Londres, considérée comme un deuil national.

Pauline Garcia (1821-1910) était donc sensiblement plus jeune que sa sœur. Elle commença son éducation musicale en Amérique, où elle avait suivi sa famille, et semblait s'orienter vers le piano, l'orgue ou la composition que, plus tard, lui enseigna Liszt. A 16 ans, elle se révéla soudainement comme une cantatrice-née, et de grande classe. Le directeur de théâtre, Viardot, l'épousa en 1841, et dès lors, organisa les tournées de sa femme. Pauline entra en 1849 à l'Opéra de Paris où elle assuma des rôles de premier plan, puis, en 1859, celui d' « Orphée » dans l'œuvre de Gluck, que Berlioz et Carvalho remettent à la scène. Contrairement à la version de 1774, ils reviennent aux vues initiales du chevalier, et confient le rôle d'Orphée au superbe contralto de Pauline Viardot (qui d'abord refusa de jouer en travesti). Chose extraordinaire, Berlioz, qui vingt ans auparavant, en mai 1839, vitupérait la « fameuse cadence italienne, la sotte, l'insipide formule qui se trouve trente ou quarante fois reproduite dans les deux actes (du *Comte Ory* de Rossini) », écrit à Pauline : « Il faut absolument faire une cadence mirobolante à la fin du premier acte. » La cantatrice y consentit. Nous avons conservé son texte qui, il faut le constater, ne comporte qu'une quarantaine de notes. Berlioz, opportuniste à ses heures, avait vu juste : Pauline Viardot remporta, dans ce rôle, l'un de ses plus grands succès. Soubies signale qu'il y eut 138 représentations d' *Orphée*, de 1859 à 1863. Après quoi, Pauline se retira du théâtre, se fixa à Paris en 1871, et y mourut en 1910.

Il n'est pas inutile de noter le prestige dont jouit encore le Bel Canto modéré, jusqu'en 1860 environ.

Toutes les cantatrices dont il vient d'être question ont été formées directement, ou indirectement, d'après les méthodes italiennes. Elles étaient, en général, bonnes musiciennes, et souvent capables de composer, comme Malibran et sa sœur.

On objectera que Garcia, le plus réputé des maîtres de chant de son temps, était espagnol. Mais, une certaine forme d' « immobilité » espagnole eut pour conséquence de maintenir comme principes artistiques ceux de la meilleure période du XVIII[e] siècle et même du XVII[e] siècle italien. Dans l'*Arte de Cantar* de Remacha (1799), nous retrouvons les conseils de Ferri, de Tosi, et jusqu'au vocabulaire italien : *volata, meza de voz, cadencia,* etc. A l'instar des anciens maîtres, Remacha déclare que le *gorgeo* (variations, diminutions) doit être assorti au genre de chant que l'on interprète, et non improvisé en vue des applaudissements...

Si, d'autre part, on consulte les nombreuses méthodes de chant françaises qui circulent à cette époque, et en particulier celle que l'on baptisa « du Conservatoire », on s'aperçoit bientôt qu'elles ont recueilli l'essentiel de la leçon italienne.

Il ne faut donc pas s'étonner du prolongement que la culture du Bel Canto manifeste dans des pays comme la France, l'Angleterre ou l'Espagne, peu favorables à son éclosion, mais où il se maintient artificiellement, grâce d'une part à une mode plus ou moins durable, et de l'autre, à la présence de quelques voix exceptionnelles, qui justifient par leur seule qualité toutes les audaces et, au besoin, tous les excès.

En Allemagne. — L'Allemagne est encore, vers le début du XIX[e] siècle, le pays des cantatrices « colorature ». Vers 1822, c'est Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) qui tient la vedette à Vienne. Elle se retire cependant en 1847 et, après avoir été mariée

trois fois, termine péniblement sa vie sur un lit de souffrance.

La Sontag, elle, est un des échantillons les plus parfaits de l'école allemande. Née à Coblentz en 1805 ou 1806, elle est à Paris en 1826 et y joue dans *Le Barbier de Séville*. Elle y revient en 1828, s'y perfectionne, et acquiert dès lors une réputation mondiale qui la conduit à Londres et dans les principales cours d'Europe. Mariée au comte Rossi, en 1830, elle abandonne le théâtre, mais lui fait retour après des revers de fortune, en 1850, et y rencontre la même ferveur qu'autrefois. Rivale de la Malibran, on les vit jouer sur la même scène, et, lorsqu'elles chantèrent en trio avec Mme Cinti-Damoreau à l'Opéra de Paris, la recette atteignait un chiffre record. On l'entendit dans tous les plus grands rôles de soprano, depuis Rosine et Anna, jusqu'à Desdémone et Sémiramis, faire preuve d'une égale maîtrise. Fantoni rapporte qu'elle travailla comme la Persiani, pour atteindre le *ré* 5, puis le *mi* bémol 5. Henriette Sontag mourut du choléra, à Mexico, en 1854. Elle était montée sur les planches à 5 ans, rapportent ses biographes, et avait eu pour guide et pour modèle Mme Minvielle-Fodor.

Née à Paris, en 1793, formée d'abord en Russie, puis en Italie, Mme Minvielle-Fodor s'affirma à Paris en 1819, dans le répertoire italien (Rosine du *Barbier de Séville* particulièrement), mais sa voix déclina rapidement, et les Italiens perdent sa trace après 1833.

Toutes ces cantatrices seraient qualifiées aujourd'hui d'internationales. Beaucoup chantaient dans plusieurs langues, et toutes en italien, qui était à peu près compris par les dilettantes de toutes les capitales musicales. On peut dire que chacune de ces artistes a passé sur les scènes parisiennes de l'Opéra ou des Italiens, où elle voisinait, et rivalisait avec les chanteuses françaises. On y relevait ainsi – outre les grandes vedettes que

l'on vient d'évoquer – les noms de la Persiani (1812-1867), vers 1838, un soprano léger étincelant ; et de Marietta Alboni (1823-1894) qui, ayant reçu des leçons de Rossini, s'illustra dans des partitions de Donizetti, et de Meyerbeer (Fidès du *Prophète*). On considérait son contralto comme unique par l'étendue et la souplesse. Elle a été l'idole de Paris, et éclipsa Marietta Brambilla (1807-1875), autre Arsace de la *Sémiramide* rossinienne.

En France. — Les cantatrices françaises auxquelles il vient d'être fait allusion et qui, à la vérité, succèdent à Saint-Huberty et à Dugazon, vont faire de leur côté la liaison entre la monarchie et la société nouvelle.

Elles eurent des partenaires masculins assez remarquables, en tête desquels il faut citer non seulement un chanteur agréable comme Gaveaux, mais surtout le baryton-ténor Jean-Blaise Martin (1769-1837), qui, lui aussi, a attaché son nom aux rôles typiques qu'il interprétait. Il fit sa carrière en marge de l'opéra, usant, jusqu'à un âge relativement avancé, non seulement de roulades que lui permettait la souplesse de sa voix, mais aussi de notes de ténor (*sol* 3 et *la* 3) qui faisaient l'étonnement de ses auditeurs.

Son contemporain, Elleviou (1769-1842), dont la voix était passée de la basse au ténor mondain, fut grandement apprécié de Napoléon I^er^, qui attribua d'abord une pension, puis s'opposa à l'octroi d'appointements exorbitants qu'exigeait le chanteur à la mode. Elleviou se retira alors en 1812, et se consacra à l'exploitation d'un domaine qu'il possédait en province.

Un autre ténor de charme, Garat (1764-1823), rencontra le succès le plus considérable qu'on puisse imaginer, tant pour sa compréhension musicale que par l'emprise de sa voix et son habileté dans les fioritures des airs italiens. Il fut professeur au Conservatoire.

On voit, par les dates qui viennent d'être fournies, que ces artistes de l'ancienne école vont se rencontrer sur la scène avec ceux que nous devons désormais à l'école officielle.

Le Conservatoire donne, en 1798, comme premier témoignage de son enseignement, Rose Chevalier de Lavit (1780-1850). C'était un soprano dramatique. A peine sortie de l'école, elle chante à l'Opéra, sous le nom de « Citoyenne Branchu » et, pendant vingt-neuf ans, elle tiendra l'affiche dans des œuvres de Gluck, Spontini, Cherubini, Reicha, Catel et d'autres de moindre importance. Elle avait reçu les leçons de Garat et de Mlle Dugazon, mais ne cessa de se perfectionner dans son art pendant tout le cours de sa vie artistique.

En 1831, paraissait Adolphe Nourrit, l'un des ténors les plus adulés des auditoires. Fils d'un ténor, et formé par Garcia, il entre à l'Opéra à 20 ans et joue tous les rôles importants de Rossini, Meyerbeer (Raoul des *Huguenots*), Halévy, Auber, etc. Lorsque Duprez, autre ténor vedette, accède à l'Opéra, en 1837, Nourrit en prend ombrage. Il voyage alors, chante à Milan et à Naples, avec un succès d'autant plus appréciable qu'il vient des Italiens. Mais, dominé par la mélancolie, l'artiste y succombe et se précipite d'une fenêtre en 1839.

En revanche, Gilbert Duprez (1806-1896) poursuivit non seulement à Paris, mais aussi en Italie une carrière éclatante, devient professeur au Conservatoire où il avait jadis commencé ses études, et forma à son tour de nombreux élèves parmi lesquels Mme Carvalho, Gustave Roger et Mme Vandenheuven-Duprez, sa propre fille, qui se signala dans des rôles « à roulades » sous le Second Empire. Duprez avait créé *Benvenutto Cellini* de Berlioz mais n'avait pu réussir à sauver l'œuvre visée par la cabale et qui ne se releva jamais.

La fin du Bel Canto : Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848), Giuseppe Verdi (1813-1901)

Le Bel Canto, qui avait tendu vers cet idéal, d'un monde plus beau à travers sa musique, prit fin lorsque le romantisme proposa sa recherche de la vérité dramatique par un souci de réalisme. C'est

donc une représentation théâtrale réaliste des caractères et des passions qui est alors de mise.

Mais si une certaine forme de manichéisme douloureux déchire les personnages (lutte entre le bien et le mal, ou de l'obscurantisme contre la lumière), ces derniers sont hors du commun et exceptionnels, en même temps qu'ils abandonnent l'attirail gréco-romain de l'opéra mythologique.

Si des sentiments opposés tourmentent ces nouveaux héros (amour, d'un côté, et honneur, amitié, famille, patrie, religion, de l'autre...), on s'aperçoit d'une recherche d'actualisation et l'on se trouve alors en présence de personnages de cape et d'épée, des romans historiques de Scott, Schiller, Byron, Hugo, Dumas père...

C'en est fini également de la glorification de la royauté telle qu'elle avait été mise en scène par les compositeurs belcantistes. Le roi est moins fréquemment représenté qu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ou même qu'au début du XIX^e^. C'est alors le règne des ministres et des courtisans qui mettent en évidence les vexations, les trahisons et les crimes sur lesquels les puissants bâtissent leur fortune.

Enfin, le *lieto fine* (l'heureux dénouement) est remplacé par le finale tragique, et l'opéra prend alors une autre dimension.

Les compositeurs romantiques vont donc utiliser alors plusieurs formes de langage musical : langage solennel, langage violent et passionné...

Cependant, ils ont encore recours parfois au vieux chant, allégorique, des vocalises et des ornements, dans des œuvres comme *Norma* de Bellini, *Lucia di Lamermoor* ou *Roberto Devereux* de Donizetti, *La Traviata* ou *Il Trovatore* de Verdi.

Cette musicalité passionnée va présenter alors un élément nouveau qui va unir ces différents langages :

« le potentiel nerveux du phrasé ». Cette tension nerveuse est ainsi présente par exemple dans la cabalette de Polione dans *Norma (« Me protegge, me difende »)* de style syllabique (*« a note e parole »* – Une note par mot). C'est aussi une certaine forme d'obsession que l'on trouve dans l'air *« Deh ! Non volerli vittime »* au finale de ce même opéra. Un caractère semblable peut également être illustré par l'air final d'Elisabetta dans *Roberto Devereux* : « *Quel sangue versato. »*

Si ces différentes pages sont de style syllabique, la colorature de certains airs ne fait pas exception. L'on trouve ainsi autant de nervosité dans le finale du premier acte de *Norma « O non tremare, o perfido »,* comme dans les vertigineuses vocalises de Violetta dans *La Traviata.* Chez Verdi, en effet, vocalise et ornements sont très souvent imprégnés de cette tension nerveuse. Voir, en ce sens, *« Tutto sprezzo che d'Ernani »* d'Elvira ou le *« Di tale amor »* de Leonore dans *Il Trovatore.* La vocalise a donc alors pour but de mettre en évidence, de façon particulièrement spectaculaire, l'intensité d'une passion ou d'un sentiment. C'est donc un rôle nouveau qu'on lui confie alors et qui n'est plus d'exprimer ce même sentiment de façon allégorique et idéalisée, comme chez les auteurs belcantistes et chez Rossini.

C'est bien sûr également le rapport des compositeurs à la dualité entre le verbe et la musique qui va évoluer en profondeur. Dans une lettre à son ami Agostino Gallo, attribuée à Bellini, ce dernier explique que, pour lui, la mélodie naît en déclamant les vers du livret, « avec toute la chaleur de la passion ».

Donizetti adopte également une conception semblable : « La musique n'est qu'une déclamation accentuée par les notes, et par conséquent tout compositeur doit intuitivement dégager et faire surgir un chant à partir de l'accent de la déclamation des mots. Quiconque échoue, ou s'y prend mal, en ce domaine ne composera qu'une musique dépourvue de sentiment. »

Le chant doit donc, avant toute chose, prendre racine dans le texte. La mélodie doit naître du mot. La conception qui se développe est donc radicalement opposée à celle de Rossini. Cette évolution fut, bien entendu, progressive. Mercadante, Meyerbeer, Donizetti furent au début de leur carrière fortement influencés par l'œuvre et les conceptions de Rossini. De même que Bellini, par la suite, voire Verdi lui-même, n'ignorèrent pas le charme de la mélodie rossinienne.

Mais, s'il y eut certaines réminiscences belcantistes, il serait sans doute abusif de considérer des compositions comme des interprètes du Bel Canto. Chez Donizetti et chez Bellini, l'influence néanmoins est plus explicite.

Le réalisme de l'opéra romantique va bouleverser également la distribution des types vocaux. Les timbres vocaux des personnages vont alors traduire le sexe, la psychologie, voire la position sociale de ces derniers.

Les rôles d'amants sont définitivement retirés au contralto en travesti. Ils sont alors confiés au ténor qui apparaît comme le symbole vocal de la jeunesse. Son rival en amour est généralement interprété par le baryton, à la voix plus mature, souvent plein d'arrogance et de cynisme. Donizetti et Verdi confieront également à cette voix, peu usitée à l'époque belcantiste, les rôles de personnages historiques.

La basse incarnera les rôles de pères nobles, de prêtres, de rois, ou sera utilisée pour des rôles inquiétants de personnages noirs et sataniques.

Le soprano aigu, dans les types vocaux féminins, va interpréter des personnages de femme amoureuse, pleine de jeunesse et de pureté. Le mezzo-soprano, femme plus mûre, va alors prendre le rôle de la rivale de l'amoureuse aux élans agressifs. Le contralto ne va plus incarner que la naïve adolescente dans les rôles dits de page, ou les rôles de femme âgée.

On va également assister progressivement à la suppression des mélismes dans les voix masculines. Suppression progressive car, chez Bellini et Donizetti, elle est liée aux caractéristiques des chanteurs choisis pour créer ces rôles (cela s'appliquera également à Meyerbeer, Mercadante, et Pacini).

Lorsque Bellini écrit ainsi pour Giovanni David et Giovanni Battista Rubini, il a recours parfois à la colorature de façon très explicite. Il s'agit en effet de ténors issus de la grande époque rossinienne et rompus aux virtuosités : Fernando dans *Bianca e Femando,* Elviro dans *La Sonnambula,* Gualtiero dans *Il Pirata.* Ceci dit, dans *I Puritani,* par exemple, bien que le rôle d'Arturo ait été écrit pour Rubini, les mélismes sont sporadiques. Ils disparaîtront ensuite, presque totalement, des rôles composés pour d'autres ténors.

Donizetti, quant à lui, aura recours à la colorature chaque fois qu'il écrira pour Rubini, non seulement dans ses œuvres de jeunesse, mais dans *Anna Bolena* (Percy), et dans *Marin Faliero* (Fernando). Il l'utilise également assez souvent dans des rôles écrits pour Duprez, mais seulement durant l'époque où ce ténor se posait en imitateur de Rubini (par ex. Ugo dans *Parisina*). Par la suite, les rôles écrits pour Duprez se tournent vers une écriture fondamentalement syllabique : Edgardo dans *Lucia,* Fernando dans *La Favorite,* Polyeucte dans *Les Martyrs,* et le rôle-titre de *Don Sebastiano.* Pour un autre de ses grands interprètes également, le ténor Napoleone Moriani, Donizetti s'en tient au chant syllabique (Enrico dans *Maria di Rudenz,* Carlo dans *Linda di Chamounix*). Il en va de même pour les rôles composés à l'intention d'autres ténors à partir de *Lucrezia Borgia* (1833).

Notons enfin que les coloratures des rôles composés par Bellini et Donizetti pour Rubini et Duprez

sont infiniment moins virtuoses que celles que composa Rossini pour ces mêmes interprètes.

Le procédé sera également appliqué aux barytons. Dans les rôles composés pour Tamburini, autre chanteur d'extraction rossinienne, Bellini écrit souvent des fioritures et des traits de virtuosité (Filippo dans *Bianca e Fernando* – version de Gênes –, Ernesto dans *Il Pirata,* Riccardo dans *I Puritani*). Mais le rôle de Valdeburgo, dans *La Straniera* par exemple, fait appel au chant syllabique.

Donizetti concéda à Tamburini une vocalité çà et là fleurie dans ses œuvres de jeunesse (jusqu'au rôle de Bonifacio dans *Imelda de Lambertazzi,* 1830), mais fit ensuite prévaloir le style syllabique. Ce dernier prédominera alors, mis à part quelques fioritures, quelques ornements, quelques cadences, dans les rôles composés pour d'autres illustres barytons qu'il utilisera : Paul Barroilhet, le Tamburini français (Nottingham dans *Roberto Devereux,* Alfonso dans *La Favorite,* Camoens dans *Don Sebastiano*) ; Eugenio Cosselli (Azzo dans *Parisina,* Enrico dans *Lucia*) ; Giorgio Ronconi (protagoniste de *Il Furioso nell'isola di san Domingo,* Torquato Tasso, Corrado dans *Maria di Rudenz,* Chevreuse dans *Maria di Rohan*).

La voix de basse, mis à part quelques rôles dans les opéras de jeunesse de Donizetti, est également étroitement associée au chant de style syllabique. Verdi, bien évidemment, accentua cette mise à l'écart de la colorature pour les voix masculines, bien que, dans ses premiers opéras, il eût recours encore de façon sporadique à la fioriture et à l'ornementation tant pour les rôles de ténor que pour le baryton : Iacopo et Francesco Foscari, Ernani et Don Carlo, ou Carlo Moor dans *I Masnadieri.*

Quant aux voix féminines, Bellini, Donizetti et Verdi (jusqu'aux *« Vespri Siciliani »*) s'en tiennent à un équipement mélismatique assez complexe. La raison en est que les années 1830-1860 sont imprégnées d'un puritanisme exacerbé qui va développer cette idée d'une femme idéalisée. Ainsi, pour une raison analogue à celle pour laquelle, au début de l'opéra belcantiste, le chant orné distinguait du com-

mun des mortels les divinités et les héros mythologiques, les grands personnages de l'histoire et les figures de haut rang, dans l'opéra romantique italien, le chant mélismatique est la formule d'idéalisation de la femme, la barrière que dressent les compositeurs entre cette créature angélique et le reste du monde.

Mais cette forme de chant peut avoir une autre signification. A l'évidence, dans des personnages comme Giulietta dans *I Capuleti e I Montecchi,* Amina dans *La Sonnambula,* Elvira dans *I Puritani,* Lucia di Lamermoor, Linda di Chamounix, Amalia des *Masnadieri,* ou Gilda dans *Rigoletto,* la vocalise traduit surtout innocence et fragilité.

Même appliquée à des rôles de femmes au caractère tranchant, agressives, vindicatives, comme Norma, Elisabetta Tudor dans *Roberto Devereux,* Abigaille dans *Nabucco,* la virtuosité vocale parviendra à donner à leur élan d'arrogance une note de retenue, de noblesse, d'idéalisation.

En cela, Bellini, Donizetti et Verdi (jusqu'aux *Vespri Siciliani*) se rejoignent. On remarque ainsi une certaine frilosité à l'idée de présenter des femmes à la conduite répréhensible sans que le voile de la vocalité allégorique ne vienne atténuer cela. Lorsque Verdi dans *Ernani* et dans *Il Trovatore* voudra donner à Elvira et à Leonora des sentiments quelque peu violents et enflammés, ce sera principalement par le biais du chant de colorature.

Si Verdi fut surnommé l' « Attila des Voix », on doit également préciser qu'avant lui, Bellini, par sa façon d'écrire, fut accusé d'avoir ruiné trois grandes voix : celles de Henriette Meric-Lalande, avec *Il Pirata* et *La Straniera,* Antonio Tamburini, toujours avec *La Straniera,* et Judith Pasta avec La *Sonnambula* et *Norma.*

L'opéra romantique, avec son emphase, propagea en effet la mode de donner « en poitrine » les notes suraiguës, qui peuvent alors être tenues pour des « cris de l'âme ». L'effet musical est ainsi sacrifié au profit de l'effet scénique. L'opéra romantique ne se préoccupa pas d'épargner aux voix les tessitures dif-

ficiles, et à la respiration, un phrasé qui imitait de plus en plus souvent les émotions telles qu'elles se présentent de manière réaliste. Le chant devint donc, de ce fait, asymétrique, haletant, exténuant. Les voix de contralto disparurent alors et la virtuosité belcantiste fut définitivement écartée.

BIBLIOGRAPHIE

Boschot, *Le Bel Canto dans les deux mondes.*
Merlin, *Le Bel Canto.*
Machabey, *Le Bel Canto* (formes, écoles et œuvres musicales), Larousse, juin 1948.
Kay, *Bel Canto and the Sixth sense.*
Celletti, *Histoire du Bel Canto,* préface de Mancini, Fayard.
L'Avant-scène opéra, « Le Bel Canto », septembre-octobre 1980.
Rosenthal/Warrack, *Guide de l'Opéra,* Fayard, « Les indispensables de la Musique ».

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Éléments de définition et sources du Bel Canto** 5

La vocalise antique, 5 — La vocalise médiévale, 7 — L'ornementation de la polyphonie au XIII^e siècle, 12 — L'ornementation de la polyphonie au XIV^e siècle, 13 — La polyphonie au XV^e siècle, 15 — La monodie italienne à partir du XIII^e siècle, 16.

Chapitre II — **L'élaboration du Bel Canto en Italie** 20

Les théoriciens du XVI^e siècle, 20 — La camerata de Florence : Caccini et Peri, 23 — Les castrats, 26 — Œuvres et compositeurs au début du XVII^e siècle, 28.

Chapitre III — **Le classicisme du Bel Canto** 32

En Italie, 32 : Monteverdi, 32 ; Cavalli, 37 ; Cesti, 39 ; Legrenzi, 40 ; Sartorio, 42 ; Ziani, 43 ; Pallavicino, 44 ; Steffani, 46 — En Espagne, 47 — En France, 48 — En Allemagne, 52 : Artistes et virtuoses du XVII^e siècle, 53 ; Italie, 53 ; France, 55.

Chapitre IV — **Le XVIII^e siècle et l'âge d'or du Bel Canto** 57

Les théoriciens, 57 : Scarlatti, 60 ; L'Ambitus, 62 ; Bononcini, 64 ; Leo et Porpora, 65 ; Vinci, 66 ; Galuppi, 67 — En Espagne, 67 — En Allemagne, 68 : Bach, 69 ; Hasse, 69 ; Haendel, 70 ; *Agrippina* et *Rinaldo*, 71 ; *Amadigi*, 73 ; *Ottone*, 74 ; *Lotario*, 77; *Ariana* à *Giustino*, 78 ; *Faramondo* et *Xerxes*, 79 — Artistes, interprètes et virtuoses au XVIII^e siècle. En Italie, 81 ; Cuzzoni et Faustina, 81 ; Farinelli, 83 ; Mara et Todi, 88 — En France, 89.

Chapitre V — **Rossini et l'éclat final du Bel Canto** 92

Rossini, 92 — Artistes, interprètes et virtuoses au XIX[e] siècle, 108 : En Italie, 108 ; En Allemagne, 113 ; En France, 115 — La fin du Bel Canto : Bellini, Donizetti, Verdi, 116.

Bibliographie 124

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

Les formes de la musique, n° 478
Les grandes dates de l'histoire de la musique, n° 1333
Histoire de la musique en Europe, n° 40
Le lied, n° 412

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juillet 1999 — N° 45 459

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

Qu'était, à l'aube du XVIII^e^ siècle, cette nécessité absolue de créer une forme nouvelle d'expression, vouée à dominer, trois longs siècles durant, la vie musicale européenne ? C'est sans doute un sens aigu du tragique qui est apparu dans la civilisation occidentale. L'opéra, mieux que tout autre art, semblait pouvoir saisir la réalité humaine, l'essence du tragique, commune dans le théâtre antique, qu'il s'agissait, à travers le *Bel Canto*, de ressusciter.
Il appartient alors au siècle des Lumières finissant de ramener sur la scène d'opéra, grâce à ce genre nouveau, les questions politiques et morales, laissant surgir le drame romantique, dont Haendel et Rossini allaient être les plus éminents représentants.

Christophe Combarieu, critique musical, est producteur d'émissions musicales pour la radio et la télévision.

9 782130 494317

Derniers titres parus

3426 La mode
D. WAQUET et M. LAPORTE

3427 Les politiques publiques de la culture en France
P. MOULINIER

3428 Histoire de Londres
H. CLOUT

3429 Le laser en dermatologie et esthétique
S. BENOLIEL

3430 Les synagogues
M.-R. HAYOUN et D. JARRASSÉ

3431 La qualité des soins médicaux
H. LETEURTRE et J.-F. QUARANTA

3432 L'Europe du Nord au XX^e^ siècle
F.-C. MOUGEL

3433 Le corps et la beauté
J. MAISONNEUVE et M. BRUCHON-SCHWEITZER

3434 Le chaos
F. LURÇAT

3435 Géographie de la santé en France
F. TONNELLIER et E. VIGNERON

3436 Le patrimoine mondial
D. AUDRERIE, R. SOUCHIER et L. VILAR

3437 Textes du droit de l'asile
D. ALLAND

3438 Aristophane et l'ancienne comédie
P. THIERCY

3439 Les grandes dates de l'architecture contemporaine en Europe
G. MONNIER

3440 Cléopâtre
C.-J. SCHWENTZEL